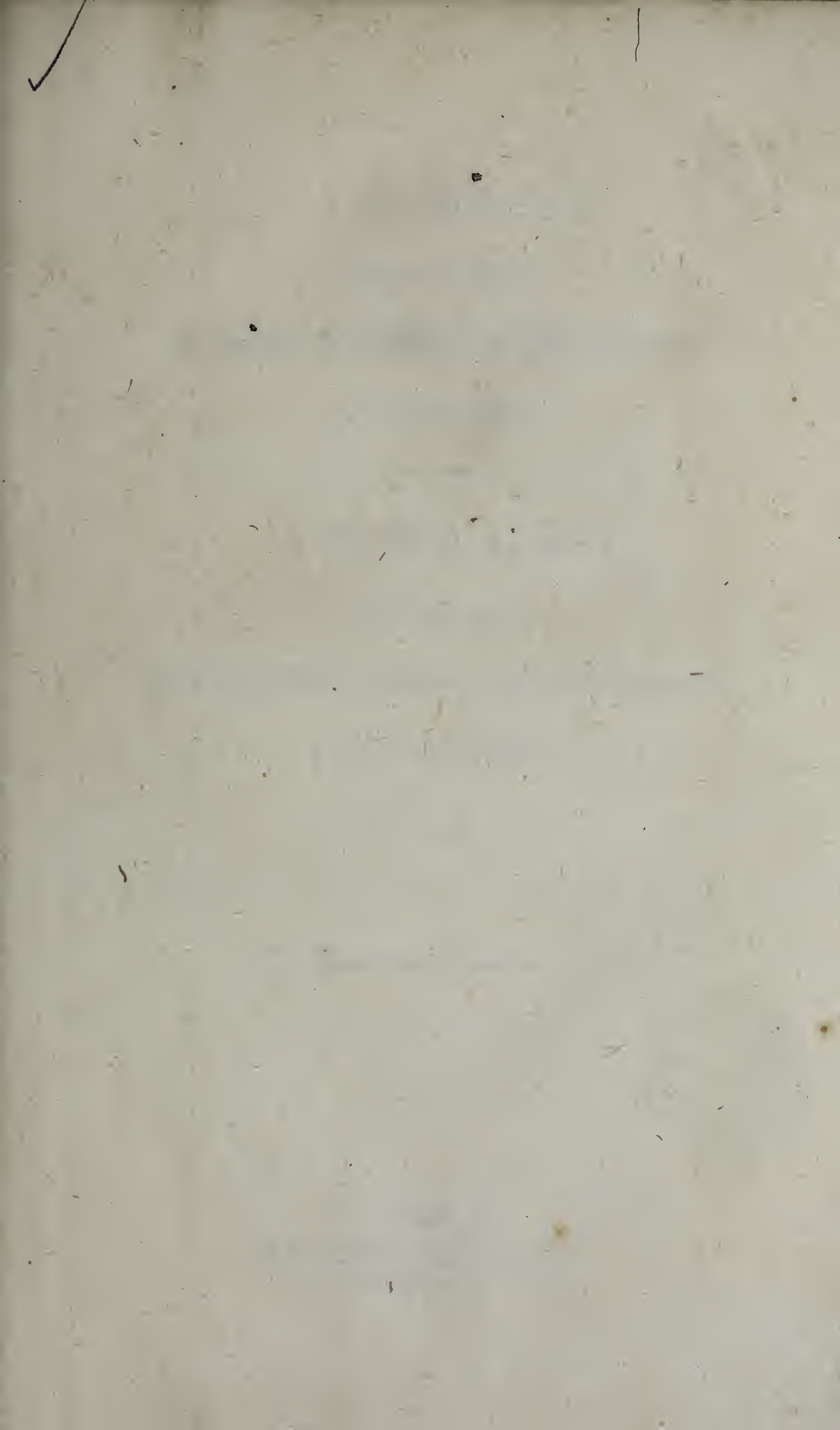




ANNALI

DELL' INSTITUTO

DI CORRISPONDENZA ARCHEOLOGICA.

VOLUME NONO.

ANNALES

DE L'INSTITUT

DE CORRESPONDANCE ARCHÉOLOGIQUE.

TOME NEUVIÈME.



ROMA
A SPESE DELL'INSTITUTO
MDCCCXXXVII.

ANNALI

DELL' INSTITUTO

DI CORRISPONDENZA ARCHEOLOGICA

ANNO 1837.

FASCICOLO PRIMO.

ANNALES

DE L' INSTITUT

DE CORRESPONDANCE ARCHÉOLOGIQUE

ANNÉE 1837.

PREMIER CAHIER.

RECAPITI DELL'INSTITUTO.

In Roma: alle *Reali Legazioni di Prussia*, e *di Annovera*, e per l'indirizzo *alla Direzione dell' Instituto archeologico.*

Bologna: dal sig. prof. *Girolamo Bianconi*, agente onorario dell'Instituto per Bologna e le Romagne.

Napoli: dal sig. *Pasq. Bellotti*, agente onorario dell' Instituto per il Regno delle due Sicilie e della Grecia (Strada Montoliveto n. 3).

Messina: dal sig. *Giorgio Kilian*, agente reale bavarese.

Verona: dal sig. cav. *G. G. Orti*, conte di Manara, direttore del Museo lapidario, ecc. ecc. agente onorario dell'Instituto per l'alta Italia; e dal sig. cav. *Fil. de Jager*, ispettore generale delle I. e R. poste.

Milano: dal sig. *L. Domulard e figlio*, libraj (Corsia de'Servi 604).

Firenze: dal sig. *P. Vieusseux*, direttore del gabinetto letterario, agente onorario dell'Instituto per la Toscana.

Parigi: dal sig. *Bourgeois Maze* (Quai Voltaire 23).

Berlino: al negozio di stampe dei sigg. *Schenck e Gerstäcker*, commissarj dell'Instituto.

Bonna: presso il sig *Marcus*, librajo.

Vienna: presso il sig. *Fed. Volke*, librajo (Piazza Stoch im Eisen 875).

Lipsia: presso il sig. *Leopoldo Voss*, librajo.

Londra: presso il sig. *Domen. Campanari* (Pall Mall. 121.)

Inoltre le corrispondenze e spedizioni che all' Instituto si fanno per via marittima possono dirigersi al sig. *Grabau*, console generale di Annovera a Livorno; al sig. *Thoron Neveux* e C. in Marsiglia (Rue troisième Calade 13); e al negozio *Fontana* in Trieste.

ARCHÉOLOGIE ÉGYPTIENNE

PREMIER ARTICLE PRÉLIMINAIRE

SUR L'ALPHABET HIÉROGLYPHIQUE

(*Tav. d'agg. A. B.*)

LETTRE

A MONSIEUR LE PROF. HIPPOLYTE ROSELLINI

Monsieur et très honoré ami,

Je vous adresse l'exposé suivant comme une première preuve du désir que j'ai de contribuer aussi pour ma part, quelque peu que ce soit, aux progrès de la science dont vous fûtes toujours un des premiers appuis et dont vous êtes maintenant, depuis la mort prématurée de son illustre fondateur, le véritable représentant. Je vous devais cet hommage à plus d'un titre; car d'un côté, si la place éminente que vous occupez dans les annales de la science égyptienne me fait ambitionner votre protection éclairée, de l'autre il me tardait de rencontrer une occasion naturelle de vous offrir un témoignage public de reconnaissance pour tout ce que je vous dois d'instruction, de secours littéraires et d'encouragemens dans ces études qui m'appelèrent au printemps passé auprès de vous. Ayant visité et étudié alors, grâce à la munificence de l'Académie Royale de Berlin, les différens musées égyptiens de la France et de l'Italie et y ayant fait provision de la précieuse collection de dessins, calques et empreintes en papier, de presque tout ce qui s'y trouve de remarquable en fait d'inscriptions sur pierre, bois ou papyrus, je venais chez vous

pour apprendre à en profiter, et achever mon apprentissage dans cette science qui, jusqu'à présent, vit plutôt dans la tradition orale qu'elle n'est consignée dans les livres. L'accueil plus qu'amical que vous me fîtes alors, la joie profonde et sincère que vous m'exprimâtes de trouver quelqu'un qui, avec un vif amour pour la science, voulût participer à vos travaux, me laisseront des souvenirs bien chers pour toujours, en même temps que vos instructions précieuses et sans réserve, ainsi que le parfait et noble désintéressement avec lequel vous avez mis à ma disposition, non seulement les riches portefeuilles que vous aviez rapportés de l'Égypte, mais encore vos travaux manuscrits, surtout les vastes et précieux matériaux que vous avez rassemblés dans votre dictionnaire hiéroglyphique, m' imposeront le devoir bien doux de me rappeler à chaque pas que je fais dans ces études, que c'est à vous que j'en suis redevable plus qu'à moi.

Il y a enfin une troisième considération qui me porte à vous adresser ces pages, et qui s'unit à la raison particulière qui m' a engagé à les écrire. L' Institut Archéologique vous compte parmi ses membres les plus illustres et les plus bienveillans. Il s'agirait maintenant d'adjoindre une nouvelle branche de l'archéologie aux études actuelles de notre Institut, une branche dont les matériaux les plus vastes et leur critique la plus savante se trouvent déposés dans votre magnifique ouvrage: *I monumenti dell' Egitto e della Nubia*. Ne nous convenait-il donc pas de nous adresser de préférence à vous, pour nous assurer de votre approbation, de vos bons conseils et de votre coopération éclairée dans la réalisation de ce projet qui vous parût, lors de mon séjour auprès de vous, si bien à propos et d'une si grande importance sous tous les rapports?

En effet, l' introduction de l' archéologie égyptienne dans le cercle des réflexions, si non des occupations ha-

bituelles du public archéologique de toute l'Europe, réclamée, comme elle l'est, par la position même que la science égyptienne a acquise en peu d'années, ne serait pas seulement un événement heureux pour cette science elle-même, qui certainement a besoin avant tout d'une coopération plus générale, mais encore elle ferait espérer que les archéologues grecs et romains pourraient reprendre de nouveau en considération une foule de questions du plus haut intérêt pour l'histoire des arts et de toute la civilisation des peuples anciens.

Devrais-je rappeler ici les rapports intimes et continuels qui existent entre la mythologie égyptienne et grecque, ou les rapports historiques qui, regardés presque généralement par la critique moderne comme des fables sans aucun fondement, ont gagné cependant une toute autre importance depuis les dernières recherches sur l'histoire et la civilisation de l'Égypte; devrais-je énumérer tous ces rapports frappants qu'on ne saurait plus se défendre d'établir entre les différentes branches de l'art égyptien et grec? Devrais-je parler du génie admirable et incontesté que les Égyptiens ont manifesté dans leurs constructions architectoniques, chefs-d'œuvre qui du côté de la grandiosité de la conception et de la magnificence de l'exécution n'ont pas même été surpassés par les Grecs et Romains; ou bien de l'apparition isolée, mais non moins intéressante pour cela, d'un ordre d'architecture qui, à première vue, ressemble à s'y méprendre à l'ordre dorique des Grecs, bien qu'il appartienne à une époque reculée de 2000 ans av. J. C.; ou de la construction du véritable arc, remontant en Égypte au 17me siècle avant notre ère. Devrais-je parler de l'esprit grave et imposant qui caractérise leur sculpture et dont le mérite particulier est aujourd'hui si souvent méconnu, faute du rapprochement des meilleurs exemples et d'un juste point de vue pour

les apprécier ; ou bien du développement remarquable et de l'emploi général de leur peinture, compagne constante de leur architecture et de leur sculpture et souvent employée isolément à des compositions historiques sur les parois des tombeaux et des temples ; ou enfin de la netteté et du fini étonnant de leur gravure en pierre et en toute sorte de matière? Il me faudrait à la vérité passer en revue tous les arts et leurs différentes branches, pour faire comprendre combien d'idées artistiques et combien de formes plus ou moins essentielles, qui jusqu'ici passaient généralement pour des inventions purement grecques avaient été développées et pratiquées en Égypte, longtemps avant qu'on pût parler d'une civilisation, ou même d'une population grecque, et pour pouvoir prouver que notamment tout ce qui appartient à la technique des arts et métiers a été perfectionné en Égypte, dans les plus anciens temps, à un point qui fut à peine atteint par les Grecs et Romains.

Mais il n'est plus temps de sonnailler avec des généralités et d'indiquer de loin tous ces fruits à cueillir, lorsque les matériaux les plus riches sont déjà mis à notre disposition dans les magnifiques recueils de l'ancienne et de la nouvelle expédition de l'Égypte, ni lorsque les musées de l'Europe rivalisent, en mettant sous les yeux de tout le monde les précieux restes de l'antiquité égyptienne, et que le voile mystérieux qui cachait jusqu'ici le sens des milliers d'inscriptions dont ils sont couverts s'est levé. Il est temps au contraire de descendre dans les détails, de faire connaître et de discuter chaque point en particulier, il est temps enfin de s'occuper sérieusement, et en commun, de l'art le plus ancien qui nous ait laissé des monumens et des monumens parlans; d'un art, qu'on ne rangera pas en même ligne avec celui des Chinois, ou des Indiens qui restera et doit rester pour toujours hors du cercle de nos intérêts généraux, comme étant étranger et sans aucune influence per-

ceptible sur les arts des Grecs et Romains, modèles de l'art moderne ; mais, d'un art qui a précédé de beaucoup, qui a accompagné jusqu'à la fin, et qui a influé très essentiellement sur celui des Grecs ; d'un art qui, pour la première fois dans l'histoire de la civilisation humaine, a développé un élément idéal et forme par conséquent le premier anneau de la longue chaîne de l'histoire de l'art à laquelle nous travaillons nous-mêmes à ajouter un nouveau chaînon. Voilà pourquoi l'émancipation de l'archéologie égyptienne serait un objet digne de fixer l'attention et de capter les suffrages du public archéologique.

Vous savez, Monsieur, que la première conception de ce projet, ainsi que sa poursuite constante et active, appartiennent à notre illustre secrétaire général, Monsieur le chevalier Bunsen. C' est à lui aussi qu' appartiendra la plûs belle et la plus glorieuse partie de sa réalisation qui dépendra principalement de la base, plus solide et plus large, qu'il donnera à la chronologie égyptienne, au moyen de la critique approfondie et, je puis dire, énergique qu'il a entreprise pour le rétablissement définitif des dynasties égyptiennes ; s'appuyant toujours sur les résultats brillans et durables de la critique monumentale que vous avez exercée le premier dans toute son étendue, et avec tant de succès dans les deux volumes historiques, qui servent comme d'introduction à votre magnifique ouvrage. Je n' ai rien à ajouter sur le plan proposé à cet effet par M. le secrétaire général, dans son discours lu à la séance publique de l'Institut le jour anniversaire de la fondation de Rome le 21. avril 1833 (1), si non le désir que la part que je suis appelé à prendre à cette œuvre soit remplie d' une manière digne d' elle et digne des hautes vues qui l'ont conçue. La question y a été nettement posée.

(1) Voy. les Annal. de l'Inst. 1834. p. 87, suivo.

Pour que nos lecteurs puissent prendre part aux communications et discussions sur l'archéologie égyptienne avec connaissance de cause, avec fruit et avec cette confiance dans la base philologique, sans laquelle tout intérêt à ces études serait vain et même méprisable , il faudra leur faire connaître en deux articles préliminaires

1. l'alphabet hiéroglyphique , notamment la partie la plus nécessaire pour pouvoir lire les cartouches royaux et 2. un aperçu sur la chronologie égyptienne, fondement indispensable de toute recherche sur l' histoire de l' art chez les Égyptiens , dont nous tâcherions alors dans un 3me article général , d'établir le caractère particulier et les différentes époques.

J'essayerai donc de remplir aujourd'hui la première des tâches que nous nous sommes imposées en présentant à nos lecteurs un aperçu de l'écriture hiéroglyphique, propre d'abord à leur faire connaître la base philologique de toute la science hiéroglyphique , particulièrement destiné ensuite à les mettre en état de lire les noms royaux, et pouvant peut-être contribuer aussi à avancer la science elle-même, par une classification plus exacte qu'elle n'existait jusqu'ici, et par quelques observations nouvelles que j'espère y pouvoir insérer.

Découverte des hiéroglyphes phonétiques.

1. On me pardonnera de revenir d'abord encore une fois, en peu de paroles, sur la première découverte des hiéroglyphes phonétiques ou signes de sons, découverte qui, petite et peu apparente en elle-même , a cependant opéré en peu d'années ce grand changement dans nos connaissances sur l'ancienne Égypte , changement qui équivaut à une nouvelle découverte de ce pays merveilleux.

Ce fut en 1819. que le Dr. Young (2) déclara le premier que les cartouches, ou encadremens elliptiques, dans le texte hiéroglyphique de l'inscription de Rosette, correspondaient aux noms propres grecs et particulièrement à celui de Ptolémée du texte grec, et aux groupes, du même nom, dans le texte intermédiaire en écriture égyptienne démotique ou vulgaire, groupes qui avaient été déjà reconnus et décomposés par MM. Silvestre de Sacy et Akerblad. Il allait encore plus loin en supposant que chaque signe du cartouche représentait un son du nom de Ptolémée et en cherchant à les définir réellement un à un par une analyse très ingénieuse. Il s'était aperçu que l'écriture de certains papyrus funéraires était très analogue à l'écriture intermédiaire de l'inscription de Rosette et que ces papyrus correspondaient à leur tour, souvent signe par signe, à des papyrus hiéroglyphiques du même contenu. En traduisant ainsi, moyennant l' écriture cursive des papyrus, le nom démotique de Ptolémée en hiéroglyphes, il avait la satisfaction de voir se reproduire à peu près le groupe du cartouche à analyser. Mais ce procédé était trop compliqué et reposait sur la supposition d'une affinité plus grande qu'elle n'était entre l'écriture démotique de la pierre de Rosette et l'écriture cursive des papyrus. Plusieurs signes avaient été faussement interprétés et la preuve la plus évidente en était qu'il ne réussissait pas à lire d'autres noms que ceux de Ptolémée et de Bérénice. Il faut donc avouer que, malgré cette découverte, les opinions du Dr. Young, sur la nature du système hiéroglyphique, étaient encore essentiellement fausses et que cette découverte elle-même serait probablement restée infructueuse et à peine signalée comme découverte dans la science, si on avait suivi le chemin que son auteur lui-même avait proposé.

(2) Supplement of the fourth and fifth editions of the Encyclopaedia britannica. Edinburgh. 1819. vol. IV. 1. partie.

2. Champollion arrivait quelques années plus tard à un résultat d'autant plus satisfaisant et plus assuré que les moyens d'y parvenir étaient plus simples et moins exposés à des méprises. Il partit de la comparaison de deux noms hiéroglyphiques dont il avait déterminé la lecture d'avance avec une très grande probabilité. L'obélisque de Philæ, qui avait été transporté à Londres, contenait aussi le nom d'un Ptolémée écrit par les mêmes signes que dans l'inscription de Rosette. A la suite de ce nom se trouvait un autre cartouche royal. Or, l'inscription grecque du socle de cet obélisque, copiée par M. Caillaud en 1816. et publiée plus tard par M. Letronne, contenait une supplique des prêtres d'Isis à Philæ adressée au roi Ptolémée, (Évergète II) à Cléopatre sa sœur et à Cléopatre sa femme. Il était donc à présumer que le second cartouche de l'obélisque renfermait le nom d'une Cléopatre, d'autant plus, qu'on avait déjà remarqué les deux signes, le *segment de sphère* et l'*œuf*, qui finissaient le nom supposé de Cléopatre, à la suite de plusieurs autres noms féminins, surtout des noms de déesses. La comparaison des deux noms de Ptolémée et de Cléopatre (3), qui avaient cinq lettres communes, devait immédiatement décider si la supposition était vraie ou non; et voici la comparaison qu'il établissait.

Le premier signe, dans le nom de Cléopatre, qui représente un *genou*, ⲕⲉⲗⲓ (4) en égyptien, devait correspondre au K du nom de Cléopatra et ne devait par conséquent pas se trouver dans le nom de Ptolémée; il ne s'y trouve pas en effet.

Le second signe, une *lionne couchée*, ⲗⲁⲃⲟⲓ, se trouve comme seconde lettre dans le nom de Cléopatre et comme quatrième dans celui de Ptolémée.

(3) Voy. pl. A. n. X.

(4) Voy. les lettres coptes pl. A. n. I. et pl. B. n. 1.

Hérodote nous disant déjà que les Égyptiens écrivaient de droite à gauche, on ne pouvait pas hésiter entre lequel des deux signes suivans précédait l'autre. Celui de droite représente une *feuille de roseau*, ⲁⲕⲉ. Il se trouve redoublé à la fin du nom de Ptolémée ; ici, il correspond à l'E de Cléopatre, là à la voyelle composée AI ou AIO de Ptolemaios.

Le quatrième signe, une *fleur* sur une tige recourbée, doit représenter l'O dans le nom de Cléopatre et doit se retrouver, comme troisième signe, dans le nom de Ptolémée ; il s'y retrouve en effet.

Le cinquième, un *carré* un peu oblong, représente le P en Cléopatre, le P en Ptolémée.

Le sixième, un oiseau qu'on reconnaît facilement dans des représentations plus exactes pour un *aigle*, ⲁϧⲱⲙ, ne doit pas se trouver dans le nom de Ptolémée, mais bien à la fin de Cléopatra, et il s'y retrouve à la vérité.

Le T qui suit est représenté ici par une *main* ; la seconde lettre au nom de Ptolémée au contraire par un *segment de sphère*. C'était la seule lettre qui aurait pu choquer le décompositeur, qui ne savait pas encore que la même lettre pouvait être représentée de différentes manières. Le T, représenté par la *main*, était cependant confirmée par le nom égyptien de la main qui est ⲦⲞⲦ, et le T, dans Ptolémée, par le même signe à la fin du nom de Cléopatre qu'on avait déjà reconnu auparavant comme désignant le genre féminin, ⲦⲈ en copte.

Le signe qui suit et qui représente une *bouche*, ⲢⲞ en égyptien, occupe la place de l'R et ne se trouve pas dans Ptolémée qui n'a pas d'R.

L'*aigle* reparaît pour la seconde fois.

Le *segment de sphère* et l'*œuf* ont déjà été mentionnés.

Dans le nom de Ptolémée ne restaient par conséquent que le cinquième et le dernier signe à expliquer ; tous les

autres s'étaient reproduits dans le nom de Cléopatre. Le cinquième devait représenter un M, le dernier un S. La voyelle brève entre L et M était omise comme on le trouve souvent aussi dans la langue copte.

Champollion avait gagné ainsi la valeur très probable de douze signes hiéroglyphiques, et elle devait devenir incontestable, si, à l'aide de cet alphabet, on parvenait à lire d'autres noms royaux, renfermés en cartouches. J'ai ajouté sur notre planche le troisième nom, qu'il comparait aux deux précédens, celui d'Alexandre, qu'il avait trouvé dans la Description de l'Égypte. On voit facilement que celui-ci confirme parfaitement la lecture des lettres A, L, S, T et R connues précédemment, et qu'en outre il enseignait trois signes de plus, la *ligne brisée* pour N, le *vase à anneau*, signe homophone du *genou*, pour K, et le dernier signe représentant un *verrou*, homophone du *dos de chaise*, pour S.

3. Ces analyses, ainsi que plusieurs autres résultats de la plus haute importance furent publiés par Champollion dans sa célèbre *Lettre à M. Dacier* en 1822. Deux ans plus tard parut son *Précis du Système hiéroglyphique* dans lequel il développa pour la première fois l'ensemble des principes qu'il avait reconnus dans l'écriture égyptienne.

La lecture de ces trois noms le conduisit successivement à la lecture des noms des empereurs romains, des Ptolémées, des rois de Perse maîtres de l'Égypte, et d'une série d'anciens pharaons qui remonte presque sans interruption jusqu'à 20 siècles avant J. C. et à laquelle il faut ajouter un certain nombre de rois, encore plus anciens, dont nous ne pouvons pas, jusqu'à présent, fixer exactement la succession.

Cette simple liste de rois relevée des monumens authentiques et contemporains de l'Égypte, confirmée pleinement et complétée par les extraits que nous possédons

de l'histoire égyptienne de Manéthon, nous donne une chronologie de ce peuple comme nous ne la possédons d'aucun autre peuple de l'antiquité, ni sous le rapport de l'étendue, ni sous celui de l'authenticité.

Cette chronologie enfin s'applique immédiatement, non seulement à l'histoire générale de ce peuple, mais surtout, ce qui nous intéresse ici plus particulièrement, à l'histoire de l'art égyptien. Car nous trouvons presque sur tous les monumens grands et petits, publics et privés, des noms de rois qui nous apprennent sur le champ dans quel temps chaque monument fut travaillé.

C'est donc seulement la lecture des noms propres et encore plus spécialement des noms propres de rois qui, constamment séparés par cet encadrement qu'on appelle cartouche, ne donnent lieu à aucune méprise, c'est cette lecture, dis-je, qui nous procure immédiatement l'immense avantage de pouvoir classer chronologiquement et avec certitude la plupart des monumens égyptiens, soit historiques, soit civils ou religieux qui sont parvenus jusqu'à nous. Voilà l'avantage que chacun de nos lecteurs peut se procurer, avec très peu de peine, sans avoir besoin d'étudier à fond la langue copte ni même de se familiariser avec tous les détails du système hiéroglyphique ; et voilà l'avantage dont nous voudrions, par l'article présent, leur faciliter l'accès.

4. Il y a un champ beaucoup plus vaste qui ne sera accessible que pour ceux qui s'en occupent plus exclusivement ; car la découverte des hiéroglyphes phonétiques a jeté en même temps les fondemens d'une philologie égyptienne reposant sur une connaissance approfondie de la langue copte et sur une étude comparative et souvent très compliquée des trois écritures égyptiennes. Après que la lecture des noms royaux eut fait connaître un alphabet assez nombreux d'hiéroglyphes phonétiques, il était bien

naturel d'appliquer ce même alphabet à d'autres groupes composés des mêmes caractères; et l'on trouvait d' abord un nombre de noms propres romains , grecs et égyptiens, qui n'étaient pas renfermés dans des cartouches, comme le sont les noms royaux. Bientôt aussi on s' apercevait que d'autres groupes contenaient des mots qui se retrouvaient dans la langue copte, et, bien qu'il restait toujours encore une quantité de signes symboliques, dont le déchiffrement exigeait une nouvelle espèce de recherches philologiques, le fait est cependant, que nous connaissons déjà plusieurs milliers de groupes, formant un dictionnaire assez considérable et, en outre, toutes les désinences et formes grammaticales des noms et des verbes, ainsi que les prépositions et conjonctions, en un mot tout ce qui constitue une grammaire égyptienne hiéroglyphique. Notre exposition donnera aussi une idée des fondemens de cette partie de la science hiéroglyphique en tant qu'elle repose sur le système de l'écriture seulement. Je n'ai pas besoin de rappeler à nos lecteurs que c'est la Grammaire Égyptienne de Champollion (5), ouvrage posthume, mais entièrement achevé par son auteur et dont nous attendons avec impatience la seconde partie, que c'est cet ouvrage, dis-je, étonnant sous tous les rapports qui fera connaître au monde savant, jusqu'à quel point la science hiéroglyphique, partie de la lecture du nom de Ptolémée sur la pierre de Rosette, a été poussée, dans le court espace de huit ans, par son célèbre fondateur. Elle sera pour toujours l'ouvrage fondamental de la philologie égyptienne, comme la Description des Monumens de l'Égypte et de la Nu-

(5) Grammaire Égyptienne ou Principes généraux de l'écriture sacrée égyptienne appliquée à la représentation de la langue parlée par *Champollion le jeune*. Paris. (prem. Part.) 1836.

bie (6) le sera pour l'archéologie égyptienne prise dans le sens le plus étendu du mot.

Sur les différentes écritures des Égyptiens en général.

5. La littérature égyptienne nous est parvenue en quatre écritures différentes qu'on appelle *hiéroglyphique*, *hiératique*, *démotique* et *copte*, et l'on croit communément que ces quatre écritures ne renferment qu'un seul et même langage. Je tâcherai de donner ici une classification plus exacte.

Les Égyptiens avaient de bonne heure *deux écritures* nationales, *l'écriture sacrée* (γράμματα ἱερά (7), ἱερογραφικά (8), θεῶν γράμματα (9), γρ. ἱερογλυφικά (10)), et *l'écriture populaire* (γρ. δημοτικά (11), δημώδη (12), ἐγχώρια (13), ἐπιστολογραφικά (14)). La première, dont

(6) I Monumenti dell'Egitto e della Nubia disegnati dalla spedizione scientifico-letteraria toscana in Egitto, distribuiti in ordine di materie, interpretati ed illustrati dal dott. *Ipp. Rosellini*. Pisa. 1832–1836. *Texte* vol. I–V. *Atlas* Tom. I. *Monumenti Storici* pl. I–CLXIX. Tom. II. *Mon. Civili* pl. I–CXXXV. Tom. III. *Mon. di Culto*. pl. I–XIII. On trouvera une notice sur les publications relatives à l'antiquité égyptienne qui ont paru depuis l'année 1833 dans la Revue Générale du Bulletin de décembre 1836. p. 184. suiv. et p. 215. suiv.

(7) Hérod. 2,36. Diod. 3,3. Inscr. de Ros. l. 54.

(8) Manéth. ap. Syncell. Chron. p. 40.

(9) Id.

(10) Clém. d'Alex. Strom. V. 657. Car chez le Syncelle p. 40. ce n'est qu'une glose du mot ἱερογραφικά qui précède.

(11) Hér. l. l.

(12) Diod. l. l.

(13) Inscr. de Ros. l. l. et Inscr. de Turin.

(14) Clém. d'Al. l. l.

tous les caractères représentent des objets plus ou moins reconnaissables, se voit sur tous les monumens sculptés ou peints, ainsi que dans une foule de papyrus écrits; la seconde est cette écriture qu'on ne voit, à peu d'exceptions près, que dans les papyrus.

A la place de la seconde écriture, Clément d'Alexandrie nous nomme deux subdivisions, l'écriture *hiératique* ou sacerdotale (ἱερατικὴ μέθοδος) et l'écriture *épistolographique* (ἐπιστολογραφικὴ μ.) Ces deux subdivisions aussi ont été retrouvées par Champollion sur les monumens.

Depuis le 3me siècle de notre ère les chrétiens de l'Égypte dits Coptes adoptèrent l'écriture grecque, augmentée de quelques signes hiératiques, pour des sons qui leur étaient particuliers (15). C'est ce qu'on appelle l'écriture *copte*.

6. Les Égyptiens avaient aussi *deux dialectes* bien distincts, savoir l'ancien dialecte classique et *sacré* (ἱερὰ γλῶσσα (16), ἱερὰ διάλεκτος (17)) et le dialecte *populaire*

(15) On trouve sur notre planche B. n. 1. les six lettres coptes avec les caractères hiéroglyphiques et hiératiques correspondans. Les lettres ϣ, ϥ, ϧ n'ont pas besoin d'explication. Le ϩ ne dérive ni de la *corde nouée*, ni du *méandre* pl. A. I. 15.; tous les deux diffèrent beaucoup dans l'écriture hiératique. Il dérive plutôt de l'aigle, dont la forme hiératique lui ressemble parfaitement; nous verrons plus bas que l'aigle désigne originairement comme tous les autres signes-voyelles une aspiration. Le ϫ se retrouve entièrement dans le signe hiératique de la *queue du crocodile*. Je ne crois cependant pas que ce soit le même signe, mais un autre qu'on a pu employer quelques fois à sa place bien qu'il nous soit encore inconnu. La lettre ne diffère pas beaucoup, quant à la prononciation, de la suivante ϭ; elles se remplacent l'une par l'autre souvent dans les différens dialectes coptes, et se trouvent ordinairement rendues toutes les deux en hiéroglyphes par le vase à anneau, duquel dérive la forme du ϭ.

(16) Manéth. ap. Jos. c. Ap. p. 445.

(17) Man. ap. Syncell. Chron. p. 40.

(κοινὴ διάλεκτος (18)) L'écriture *sacrée*, ainsi que l'écriture *populaire-hiératique*, nous présente de tous temps le dialecte *sacré*; et l'écriture *populaire-épistolographique* ainsi que la littérature *copte* nous présente le dialecte *populaire* (19).

Les hiérogrammates devaient de bonne heure sentir le besoin d'avoir à côté de l'écriture sacrée et éminemment monumentale des hiéroglyphes une écriture cursive pour l'usage privé et pour les livres, soit sacrés soit scientifiques. Aussi trouvons-nous des manuscrits hiératiques depuis l'époque florissante de la 18me dynastie, et il est bien probable que son usage remonte encore plus haut. Nous possédons des manuscrits historiques, astrologiques, magiques, des régistres de comptabilité, et surtout une grande quantité de manuscrits funéraires en écriture hiératique. Ces derniers appartiennent presque tous au grand rituel funéraire, le même que nous possédons aussi en écriture sacrée ou hiéroglyphique et dont l'exemplaire complet, existant à Turin, contient près de 150,000 caractères. La confrontation de ce texte étendu, répété dans une foule d'exemplaires, nous met par conséquent en état de connaître l'écriture hiératique tout aussi bien que l'écriture hiéroglyphique, et elle nous apprend qu'il n'y a absolument aucune différence de dialecte entre ces deux classes de manuscrits. La différence ne regarde que l'écriture en elle-même, savoir sa direction, le tracé des signes, leur arrangement calligraphique et l'emploi plus fréquent ou plus rare de certaines espèces de signes.

7. Du temps des Psamétiques au 6me ou à la fin du 7me siècle av. J. Chr., nous rencontrons les premiers manuscrits de cette écriture, qu'on appelle *démotique* d'un

(18) Manéth. ap. Ios. l. l.

(19) Voy. sur la différence des opinions émises ici, d'avec celles reçues jusqu'à présent, l'Appendix not. A.

nom trop général, comme nous avons vu. Outre une trentaine de papyrus contenant des contrats, des lettres et autres pièces judiciaires, nous connaissons encore plusieurs décrets en écriture démotique sculptés sur pierre et avec la traduction grecque, comme la pierre de Rosette et celle du musée de Turin. L' aspect extérieur de cette écriture ne diffère presque pas, à la première vue, de l'écriture hiératique (20); mais un examen plus attentif nous montre des caractères plus cursifs en général et plusieurs altérations de différentes lettres en particulier. La différence la plus essentielle, et qui sans doute a motivé les autres altérations extérieures, est cependant celle du dialecte. On comprend que la stabilité du dialecte sacré, religieusement observé dans les monumens écrits, ne pouvait pas arrêter la marche de la langue parlée. Plus la langue écrite et la langue parlée du peuple s' éloignaient l' une de l' autre, plus le besoin devait se faire sentir d'une nouvelle orthographe, plus adaptée à la langue populaire que n'était l'écriture du dialecte sacré. Or, cette circonstance que, dans les anciens temps, le même dialecte et la même écriture servaient pour tous les usages et que seulement depuis Psamétique l' écriture hiératique et le dialecte sacré se trouvent exclusivement employés pour les écrits d'une nature sacrée ou scientifique, tandisque l'écriture démotique et le dialecte populaire au contraire ne servaient qu'à la vie civile et privée, me fait soupçonner que la séparation des deux dialectes s'est principalement effectuée dans

(20) Voy. les échantillons des trois écritures sur notre planche B. n. 2. J'ai choisi pour cela un passage de l'Inscription de Rosette dont j'ai donné le texte hiéroglyphique qui se trouve sur la pierre l. 6., la transcription en caractères hiératiques, la transcription en lettres coptes, le passage correspondant du texte démotique l. 22., la traduction en copte, le passage correspondant du texte grec l. 38., et la traduction française.

les siècles de décadence, entre la 20me et 26me dynastie qui nous ont laissé si peu de monumens. Les deux écritures restent en usage, et l'écriture sacrée avec elles, jusqu'au commencement du 3me siècle de notre ère. Les derniers cartouches hiéroglyphiques que nous connaissions, nomment les empereurs Caracalla et Géta ; le dernier manuscrit, mélangé d'écriture hiératique et démotique, paraît être le célèbre papyrus à transcriptions num. 65. et 75. du musée de Leide, appartenant, d'après M. Reuvens, au commencement du 3me siècle. La littérature copte commence bientôt après, et ce n'est qu'au 11me ou 12me siècle, que la langue égyptienne cesse d'appartenir aux langues vivantes. Quelle moisson immense ne promet pas l'étude historique de cette langue, dont nous possédons une suite, presque non interrompue de plus de 3000 ans, de monumens authentiques, dont nous connaissons trois phases successives, marquées par trois écritures, toujours spécialement adaptées, et qui nous présente encore le grand avantage d'une comparaison de trois dialectes contemporains, bien distinctement marqués, au moins dans la langue copte!

Alphabet hiéroglyphique.

8. Après avoir parlé des différentes écritures en général, je me bornerai dès à présent à l'écriture sacrée ou hiéroglyphique seule.

Un des embarras les plus grands pour tous ceux qui désirent se familiariser avec les découvertes de Champollion, est sans doute ce mélange curieux de signes, d'une nature toute différente, qui composent un seul et même alphabet. On se demande s'il était possible de se retrouver dans une écriture qui embrassait à la fois des images, des symboles et des caractères phonétiques, ou signes de sons?

On le trouve encore d'autant plus étrange que par fois le même caractère peut changer de signification et on est tout épouvanté d'un alphabet purement phonétique de plus de 200 lettres, représentant 16 à 20 différentes articulations de la langue parlée.

Quant à la prétendue incompréhensibilité d'un système pareil, nous n'aurions qu'à nous en rapporter aux faits irrévocablement démontrés pour tous ceux qui les ont examinés de plus près. Mais je crois que l'on peut répondre à cette objection à priori d'une manière plus digne de la science, en faisant comprendre, par une analyse raisonnée, que l' ensemble de ces signes, si variés, n' est point un assemblage arbitraire et confus, ni le choix prémédité d'un inventeur qui ne savait imaginer une manière plus simple, mais que c' est un *organisme*, c'est-à-dire un tout, qui porte sa vérité et sa nécessité en lui-même, comme chaque organisme qui se développe dans le temps, d'après des lois internes et invariables. On n'a besoin que de décomposer un organisme, de l'anatomiser en recherchant les rapports de tous ses détails pour se convaincre de sa réalité et pour le comprendre autant qu'il nous est possible de comprendre un organisme.

Une simple division, plus exacte qu'on ne l'a faite jusqu'ici, une distinction plus détaillée de toutes les parties qui composent le système hiéroglyphique, seront déjà un grand pas pour faire comprendre non seulement la possibilité, mais encore la nécessité, l'économie et même l'extrême beauté de cet organisme qui paraît si compliqué, pour ne pas dire confus, au premier abord. Ici, ou jamais, s'applique la maxime *Qui bene distinguit, bene docet.*

9. *Division générale.* Champollion divise tous les signes hiéroglyphiques en trois classes, savoir :

en caractères *figuratifs* ou *mimiques*, qui peignent l'objet même qu'on veut exprimer,

en caractères *tropiques* ou *symboliques*, qui indiquent l'objet ou l'idée qu'on veut exprimer d'une manière indirecte, et

en caractères *phonétiques* ou *signes de son*, qui représentent de véritables lettres alphabétiques.

C'est à peu près la division de Clément d'Alexandrie excepté que celui-ci embrasse, sous le nom commun de *symbolique*, les caractères *figuratifs* et *tropiques* de Champollion, dont il ne fait que des subdivisions en y ajoutant une troisième subdivision qu'il appelle *énigmatique*, c'est-à-dire des caractères dans lesquels on ne reconnaît plus les rapports physiques ou imaginaires d'avec les objets ou idées qu'ils expriment.

10. La division de Clément me paraît à la vérité préférable, vu que les signes figuratifs et tropiques ne forment qu'une seule classe vis-à-vis des signes phonétiques, en cela qu'ils ne représentent qu'un seul degré de perfectionnement dans l'histoire générale de toute l'écriture. Car les degrés de perfectionnement d'une écriture doivent s'apprécier d'après ses rapports plus ou moins intimes avec la langue parlée ; et, comme chaque langue est composée, d'après sa nature, de mots exprimant des objets physiques et de mots exprimant des idées abstraites, et que les signes tropiques sont, pour les idées abstraites, absolument ce que les signes figuratifs sont pour les objets physiques, il ne peut pas y avoir d'écriture qui ne renferme, dès son origine, ces deux espèces de signes. Le point essentiel et historique est que toutes les deux espèces correspondent à des *mots entiers* dans la langue parlée et non à des syllabes, ou lettres séparées. J'appellerai, pour éviter tout malentendu, cette classe *idéographique*, en laissant subsister les subdivisions utiles des caractères *figuratifs* et *tropiques*.

L'écriture idéographique et phonétique sont les deux limites qui embrassent toutes les écritures que nous connaissons chez d' autres peuples. Mais il importe de connaître les différens degrés intermédiaires pour comprendre le progrès successif, non seulement de l'écriture égyptienne, mais de l'écriture en général, vers le phonétisme dont nous voyons le développement le plus parfait dans les écritures européennes.

I. *Caractères idéographiques.*

11. On a souvent demandé s'il serait raisonnable de croire que l'écriture égyptienne ait été jamais purement idéographique. Le fait est que nous ne la trouvons jamais telle. Dans les temps les plus anciens où nous puissions remonter par des monumens contemporains, nous voyons toujours le même système d'écriture, le même mélange de signes idéographiques et phonétiques. Mais il n' en est pas moins vrai pour cela qu'une écriture purement idéographique n'est pas une chose impossible ; nous en connaissons même des exemples en réalité. On sait que les Mexicains ont une écriture entièrement symbolique, si toutefois on peut appeler écriture ces représentations qui ressemblent plutôt à des tableaux parlans, cet assemblage bizarre d'images et de symboles qui n' expriment qu'un sens vague et presqu'indépendant de la langue parlée. De même les Chinois ont une écriture idéographique, avec des modifications cependant qui désignent déjà un grand progrès vers la représentation de la langue parlée.

12. Or, je crois que les Égyptiens aussi avaient originairement une écriture toute semblable et entièrement idéographique. Si nous ne pouvons pas remonter à un temps où les signes phonétiques n' étaient pas encore en usage chez les Égyptiens, au moins nous trouvons plus tard en-

core des formules et des phrases entières composées uniquement de caractères symboliques.

Le prénom du roi *Thoutmosis IV.* qui a fait sculpter l'obélisque du Latéran (voy. pl. A. XI.) est composé ainsi de trois signes dont chacun représente un mot entier. Le disque représente le dieu Soleil, prototype des rois, en égyptien ⲣⲏ *Ré*, et avec l'article ⲫ-ⲣⲏ *Ph-Ré*, forme primitive du nom *Pharaon*. Le parallélogramme crénelé exprime l'idée *établir*, ⲙⲏⲛ *mèn*; et le scarabée est le symbole du monde, ⲑⲟ *tho*. Il faut donc lire ce titre-prénom comme une phrase chinoise, ou comme nous traduirions en mots les chiffres d'un compte arithmétique. On ne peut pas se tromper sur le sens de la phrase; mais il pouvait y avoir de légères différences dans la prononciation. On pouvait, dans notre cas, aussi bien lire: *Ph-Ré établissant le monde* et *Ph-Ré stabiliteur du monde*.

On trouvera sur notre planche un choix de caractères idéographiques, choix que j'ai fait principalement parmi ceux que l'on rencontre dans les cartouches royaux.

13. Quant à l'interprétation de ces signes on sent qu'elle ne saurait dépendre d'une seule découverte comme celle des hiéroglyphes phonétiques. Cependant nous ne manquons pas de moyens pour expliquer aussi ces caractères idéographiques. C'est d'un côté la partie dont les Grecs et Romains se sont occupés le plus, parcequ'elle leur parut la plus étrange et la plus caractéristique de l'écriture égyptienne; de l'autre côté l'accompagnement ou le remplacement de ces signes par des groupes phonétiques les rend ordinairement tout aussi intelligibles que la partie phonétique même. Comme je ne pourrais pas toujours revenir aux sources de l'interprétation en parlant d'un signe idéographique, il sera bon de réunir ici les différen-

tes manières d'expliquer cette partie de caractères et d'ajouter à chacune quelques exemples.

Il y a dix sources principales qui peuvent servir à nous faire connaître, soit le sens seulement d'un hiéroglyphe, soit le sens et la prononciation à la fois.

a. *La représentation de l' hiéroglyphe même suffit souvent pour faire reconnaître sa signification.*

Ainsi s'expliquent d'eux-mêmes presque tous les hiéroglyphes figuratifs, comme la *lune*, ⲡ-ⲟⲟϩ (pl. A. IV. n. 11.); le *soleil*, ⲡ-ⲣⲏ (n. 26.); la statue ⲡ-ⲧⲱⲟⲩⲧ (n. 9.), le *crocodile*, ⲡ-ⲙⲥⲁϩ (n. 28.).

b. *Les images ou tableaux que le caractère accompagne.*

Les images des divinités connues par leurs attributs, ou un métier, une action quelconque représentée en grand deviennent ainsi l'explication naturelle du signe qui l'exprime à son tour. Sur la pl. XLVI. des Monumens Civils de Rosellini on voit plusieurs groupes de sculpteurs qui travaillent à des statues; au dessus il est écrit un groupe (pl. A. IV. n. 29.) composé de deux instrumens qui expriment symboliquement l' action de sculpter, ⲥⲗⲁϫⲗⲉϫ ; sur la même planche audessus d'un peintre qui peint une statue et audessus de deux autres qui peignent un meuble, on voit le signe idéographique composé de la palette et du pinceau (pl. A. VII.b n. 29.) le même qui dans l'inscription de Rosette désigne aussi l'*écriture*, (ⲥⲁϧ, *écrire* et *peindre* en copte.) C'est ainsi enfin que les représentations peintes audessus des papyrus funéraires expliquent bien des groupes soit phonétiques soit idéographiques du texte.

c. *L'explication directe des auteurs grecs et romains.*

Le livre d'Horapollon ne contient que de telles explications, et beaucoup d'autres auteurs comme Diodore, Plutarque, Clément d'Alexandrie, Eusèbe, en donnent accidentellement. „ *Voulant écrire le fils*, dit Horappol-

lon (21), *ils représentent une tadorne* (espèce de canard égyptien) *parceque cet animal aime beaucoup ses enfans*." C' est la même image qui entre toujours dans le groupe ϣⲉ ⲡ̀ ⲣⲏ (22), fils du Soleil, qui précède le nom propre de chaque roi (pl. A. VII.ᵇ n. 2.). „*Per speciem apis*, dit un autre écrivain (23), *mella conficientis indicant regem: moderatori cum jucunditate aculeos innasci debere his signis ostendentes*". C'est l'abeille, déterminatif symbolique du mot ⲥⲟⲩⲧⲛ̀, roi qui précède chaque cartouche-prénom de roi (pl. A. VII.ᵇ n. 1.). Des témoignages pareils nous confirment que le *cercle* indique le soleil (24), et un *croissant* la lune (25), que le *scarabée* (pl. A. IV. n. 24.) est le symbole du monde, ⲑⲟ (26), la *plume d' autruche* (n. 27.) symbole de la justice ou de la vérité, ⲧ-ⲙⲏⲓ (27); que *l' épervier*, (n. 8.) emblème du dieu

(21) I, 50: Υἷον δὲ βουλόμενοι γράψαι χηναλώπεκα ζωγραφοῦσι. τοῦτο γὰρ τὸ ζῶον φιλοτεκνότατον ὑπάρχει.

(22) La transcription de l'*oie*, de l'*oeuf* et de l'*enfant* par ⲥⲓ ne repose que sur les transcriptions des Grecs, qui ne faisaient pas de distinction entre ⲥ et ϣ. Le groupe phonétique ϣⲣ (pl. A. VI. n. 10.) met hors de doute qu'au dialecte sacré tout aussi bien que dans la langue copte la parole se prononçait ϣⲏⲣⲉ, et les transcriptions grecques nous apprenneut de plus, que dans les composés on prononçait seulement ϣⲉ comme dans la langue copte. Nous ne trouvons aucune trace d'une prononciation ⲥⲓ ni dans le dialecte sacré, ni dans la langue copte. ϣ et ⲥ se confondent rarement dans la langue égyptienne.

(23) Amm. Marcell. XVII, 4. cf. Horap. I, 59. et Rosell. M. St. t. I. p. 114.

(24) Clém. d'Alex. Strom. V.

(25) Clém. ibid.

(26) Horap. I, 10.

(27) Id. II, 110.

Horus (28) en particulier, désigne aussi un dieu en général (29); la *tête de lion* (n. 10.) la vigilance (30); l'*étoile* (n. 23.) le divin (31), etc. etc.

d. *Des traductions anciennes*, comme l'inscription de Rosette et la traduction d'un obélisque par Hermapion.

L'instrument pour approuver les pierres (n. 13.) que l' on trouve dans le prénom de Ramses III, du grand Sésostris des Grecs, ensemble avec la ligne brisée ⲛ̀, *par*, et le disque solaire, a été traduit par Hermapion, ὃν ἥλιος προέκρινεν, le choisi, l'approuvé par le Soleil. Le titre bien connu des rois ⲛⲏⲃ ⲛ̀ ⲡⲓ-ⲑⲟ, (pl. A. VII.[b] n. 4.) y est traduit par δεσπότης οἰκουμένης, seigneur de la terre. Les deux lignes audessous de la corbeille représentent proprement deux couches de terre et signifient les deux Égyptes. L'inscription de Rosette nous apprend que l' Égypte supérieure et inférieure furent aussi exprimées par la partie supérieure et inférieure de la coiffure royale du pschent, suivies du déterminatif des villes et des pays (pl. A. VII.[c] n. 12.); elle traduit la hache (pl. A. II. n. 9.) par θεός, *dieu*, (ⲛⲟⲩⲧⲉⲣ); la corbeille audessous des collonnes d'un hypostyle (pl. A. IV. n. 20.) par *panégyrie*, (ϩⲃⲁⲓ); le vase renversé avec la hache symbole du dieu (pl. A. VII.[b] n. 25.) par ἱερεὺς, *prêtre* (ⲟⲩⲏⲃ); etc.

e. Le *contexte* lui-même ne laisse souvent pas de doute sur la signification d'un groupe idéographique.

Je citerai pour cela une phrase de l'obélisque qui est resté à Louqsor (32), où on parle „ des deux grands obé-

(28) Aelian. de Anim. VII, 9. X, 14. Eusèb. Praep. Ev. III, 12. Strab. XVII. p. 562.

(29) Horap. I, 6.

(30) Horap. I, 19.

(31) Horap. II, 1.

(32) Voy. Champ. Gr. p. 204.

lisques en pierre de *méhèt* (ⲙⲉϩⲏⲧ) " (pl. B. n. 6.) Il est clair que les deux caractères avec le signe du genre féminin qui forment le groupe de *méhèt* doivent exprimer le nom de la pierre dont les deux obélisques étaient faits, savoir le *granit rose*. Dans le grand rituel de Turin, à la dixième ligne après la grande représentation agricole (33) on parle d'un serpent sur le haut d'une montagne et dit qu'il a „ 130 coudées dans sa (longueur), 33 dans sa largeur et quatre en face ⲙⲁϩⲓ ϣⲉ ⲕⲉ ⲙⲁⲁⲃ ⲙ̀ (ϣⲓⲉ)-ϥ ⲙⲁϩⲓ ⲙⲁⲁⲃ ⲕⲉ ϣⲟⲙⲛ̀ⲧ ⲙ̀ ⲟⲩⲱϣⲥ-ϥ ⲁⲩⲱ ⲙⲁϩⲓ ϥⲧⲟⲟⲩ ⲙ̀ ϩⲏ-ⲧ-ϥ. (pl. B. n. 7.) (34). Le signe qui exprime la longueur est idéographique; mais à cette place il ne peut pas avoir d'autre signification. Un seul passage n'est pas toujours aussi concluant que ceux-ci, mais on concevra que les différentes combinaisons auxquelles un caractère quelconque est soumis, doivent presque toujours décider, avec plus ou moins de certitude, de sa signification particulière, parceque la plupart des paroles qui le précèdent ou le suivent sont connues.

Si les différentes manières d'interprétation que j'ai énumérées jusqu'à présent peuvent souvent déterminer le sens d'un caractère ou d'un groupe idéographique sans nous fournir à la fois sa prononciation, il y en a d'autres qui nous apprennent et l'un et l'autre. Je parlerai donc d'abord des cas où

(33) P. II. §. IX. n. 5. d'après la division de Champollion que j'ai suivie par tout l'article.

(34) On voit qu'en général je suis, dans les transcriptions, le dialecte sacré des hiéroglyphes mêmes; il n'est cependant pas encore possible jusqu'à présent de se passer entièrement de la langue copte, soit dans la transcription des voyelles, soit dans l'emploi de certains mots entiers.

f. *Le groupe phonétique accompagne le signe idéographique.*

A ceci appartient surtout la classe nombreuse des signes déterminatifs dont nous parlerons plus au long dans la suite. Nous ne pouvons pas nous tromper sur le sens et la prononciation de l'*ellipse représentant un cartouche*, parceque ce signe (pl. A. VI. 1.) est précédé du groupe phonétique ⲣⲛ̀, en copte ⲣⲁⲛ, le *nom*; le *veau courant* suivi des *trois lignes brisées* qui représentent l'eau, exprime la *soif* (pl. A. VI. 2.); sa prononciation ⲟⲃ, c. ⲟⲃⲉ précède. Deux petits vases d'une certaine forme (pl. A. VI. 3.) désignent le *vin*, ⲏⲣⲡ; cette parole les précède en toutes lettres.

g. Les *variantes* dans les différens textes du même contenu ou dans la suite d'un même texte sont ici de la plus haute importance.

Le nom du prêtre défunt *Pét-Amon* qui se répète plus de cent fois dans le grand papyrus funéraire de Paris est écrit tantôt en toutes lettres (pl. B. n. 8.[a]), tantôt avec l'*obélisque* au lieu du nom d'Amon (n. 8.[b]) tantôt avec le *rond elliptique renfermant la ligne brisée* (n. 8.[c]). Nous savons par cela que les deux caractères mentionnés sont des signes idéographiques pour exprimer le nom du dieu Amon. Le nom du roi Nectanèbe, ⲛⲁϧⲧⲛⲉⲃϥ, Nachtnebf, est écrit ou avec la *corbeille* (ⲛⲏⲃ, neb, seigneur) (n. 9.[a]) ou avec le *sphinx* (n. 9.[b]). Cela nous apprend que le sphinx avait la même signification et la même prononciation que la corbeille. Nous ne pouvons par conséquent pas nous étonner de trouver au commencement du rituel complet de Turin dans la 17[me] ligne le groupe ordinaire de ⲛⲏⲃ ⲛ̀ ⲛⲓ-ⲛⲟⲩⲧⲣ̀, nèb en ni-nouter, seigneur des dieux (n. 10.[a]), écrit par le sphinx (n. 10.[b]), ou de trouver au commencement du grand rituel de Paris (35) la

(35) P. II. §. I. n. 21.

corbeille, dans la même phrase où le rituel de Turin donne le sphinx. Le caractère ⲤⲰⲦⲠ, *sôtp*, *approuver*, dont nous avons parlé plus haut (n. 11.[a]) ne se trouve jamais avec sa prononciation dans les cartouches royaux, mais M. Rosellini (36) l'a rencontré sur quelques monumens et je l'ai trouvé aussi dans le Rituel (37) de Paris et de Turin (n. 11.[b]), tandisque le groupe phonétique manque dans le passage correspondant d'un troisième rituel appartenant à M. le marquis Busca. La comparaison des différens textes du Rituel, qui se trouvent déjà par centaines dans les musées de l'Europe, est donc du plus haut intérêt pour nos connaissances hiéroglyphiques à cause du grand nombre de variantes que chacun de ces textes nous présente.

h. D'autres signes idéographiques furent employés comme *initiaux* de certains groupes dont le reste est phonétique.

Nous savons alors par ces complémens phonétiques, quelle était la prononciation du signe symbolique. La *croix ansée*, symbole de la vie, se prononçait ⲰⲚϦ, ônch, comme en copte, parceque nous trouvons souvent le Ⲛ et le Ϧ comme complément phonétique de ce symbole (n. 12.). Il en est de même pour le *luth*, symbole du bien, ⲚⲞϤⲢⲈ, (n. 13.); pour la *branche de palmier*, symbole du prince, ⲤⲞⲨⲦⲚ̀ (n. 14.), etc. (38).

i. Plusieurs signes idéographiques furent employés phonétiquement, par une espèce d'innovation, *au temps des Romains*.

Le *scarabée* (pl. A. IV. n. 24.) et la *couche de ter-*

(36) Mon. Civil. II. p. 52.

(37) 5me ligne avant le tableau des noms des 42. parèdres d'Osiris. P. II. §. X. n. 9.

(38) Voy. pl. A. VI.

re (n. 25.) exprimaient T ou TO ; l'*enfant* (pl. A. VII.c 4.) et le *canard* (ibid.) S, etc. C' est ainsi que les noms propres grecs et romains nous apprennent ou confirment souvent la prononciation de certains caractères qui, dans les temps pharaoniques, n'avaient qu'une signification idéographique.

k. *Les transcriptions enfin par les auteurs grecs et romains* suppléent ou complètent souvent nos connaissances relativement à la prononciation des signes idéographiques.

C'est Plutarque (39) qui, en expliquant le nom d'Osiris, nous apprend que les Égyptiens appelaient l'œil ἶρι, ⲓⲣⲓ, mot qui appartient exclusivement au dialecte sacré, tandisque la langue copte ne connaît que le mot ⲡⲓ-ⲃⲁⲗ, pi-bal (40). La prononciation de la corbeille et du sphinx ⲛⲏⲃ,ⲛⲉⲃ est confirmée par le nom du roi Necta-neb-us ; et les noms Ἄ-μωσις et Τούθ-μωσις chez Manéthon nous apprennent, qu'il faut prononcer la lune dans le nom du premier (pl. B. n. 19.) ⲁⲁϩ, et l'*ibis*, l'oiseau de Thot, dans le nom du second (pl. B. n. 20.), non pas ϩⲓⲃ, comme il s'écrit hiéroglyphiquement (pl. A. VI. n. 6.), mais ⲑⲱⲟⲩⲧ comme le dieu dont il était l'emblème.

J'ai mentionné, dans cette énumération des principaux moyens pour expliquer les caractères idéographiques, la plupart des signes de cette nature qu'on rencontre dans les cartouches royaux ; mais on conçoit que l'interprétation d'un symbole repose rarement sur une seule des preuves énumérées, mais presque toujours sur le concours de plusieurs, et s'il reste néanmoins encore une grande quantité de caractères dont nous ne connaissons pas encore soit la signification, soit la prononciation, quelques fois ni l'une ni l'autre, la nature même de ces sources d'interprétation

(39) De Is. et Os. p. 355. cf. Diod. I, 11.
(40) Voy. l'Appendix not. B.

doit nous convaincre que le nombre de ces caractères inconnus diminuera toujours à mesure que nous avancerons dans ces études.

14. Parmi les signes représentés sur notre planche sous n. IV. il ne reste à expliquer que les numéros suivans.

n. 12. *le bras étendu* tenant un bouton de fleur, Cp̀ copt. Cωp, *distributeur*, se trouve accompagné de son groupe phonétique, et parfois comme initiale du même. (Voy. plus bas §. 37. not. 57.)

n. 15. *L'homme assis* tenant le fouet, est traduit par *image, statue* (ξόανον), dans l'inscription de Rosette (l. 8.) Sa prononciation n'est pas connue.

n. 16. *La barque* est figurative et se trouve souvent avec son groupe phonétique, formé du *poulet* et de la *feuille de roseau* ΟΥΆ, (c. ΒΆ-pı.)

n. 17. *La bandelette*, *le fronteau*, symbole d' une charge d'inspecteur, de commandant, est souvent précédé ou remplacé par le groupe phonétique, *la chouette* et *la bouche*, ϢΟΥp, *préposé* (copt. *vinculum*).

n. 18. *L'archer* à genou est figuratif et désigne en général les soldats ; le groupe phonétique : *la chouette*, la *citerne* et *le bras*, qui le précède parfois, correspond au mot copte ϢΙϢЄ, *pugnare*, *miles*.

n. 19. est le symbole de la ville de *Thèbes* et paraît représenter une *mangeoire*. Son groupe phonétique se prononce ωπ, avec l'article féminin Ϯ·ωπ, et se compose de *la feuille de roseau* et du *carré*, suivi du *segment de sphère* comme article féminin. C'est l'origine du nom grec *Thebae*. Le pluriel aussi se trouve souvent exprimé en hiéroglyphes par le second déterminatif du *trône* affecté de la marque du pluriel. Il fallait alors le prononcer πωπ ou πωφ, ce qui paraît être l' origine du nom hébreu נא, *Nô*.

n. 21. 22. sont ordinairement suivis du déterminatif du plan de ville, ce qui les caractérise comme symboles de villes ou contrées. Ils ne se trouvent qu'aux titres de certaines divinités ou rois. Ce sont des régions sacrées. Le second caractère est quelques fois employé comme initiale phonétique dans le mot ΠΙΤЄ, l'*arc*, et est souvent suivi du *vase*, ou bien de *la ligne brisée*; sa prononciation ΠΠ̀ n'est donc pas douteuse.

n. 30. paraît être une *navette*, et est le symbole de la déesse Neith. Il est souvent remplacé par la *ligne brisée* Π et le *segment de sphère* Ƭ.

n. 31. représente un *champ* couvert de roseaux avec le déterminatif des régions, en copte KOI. Il est parfois exceptionnellement employé comme K, ce qui confirme sa traduction par KOI.

II. *Caractères phonétiques*.

15. Les Égyptiens devaient bientôt sentir le besoin de rendre aussi des mots qu'ils ne pouvaient représenter ni figurativement ni symboliquement, ces mots n'étant pour eux que des sons, notamment comme les noms propres de peuples et d'individus étrangers. On sait que les Chinois aussi se sont écartés dans ce cas de leur système purement idéographique. Ils décomposèrent les noms propres en syllabes dont chacune exprime une idée distincte dans leur langue, mais qu'on dépouille de leur valeur primitive dans le cas spécial où elles doivent former des noms propres.

Nous trouvons absolument la même manière de décomposer des noms propres étrangers chez les Égyptiens. Ils auraient pu employer toujours leur alphabet phonétique général, comme ils l'ont fait ordinairement, témoins les noms des Ptolémées, des empereurs romains, et de tant d'autres; mais il paraît qu'une certaine réminiscence

des temps où ils n' avaient pas encore les lettres alphabétiques, les engagea à se servir quelques fois de la manière dont je viens de parler. Nous trouvons par exemple sur les parois du Ramesséum à Thèbes (41) le nom d'un prince étranger (pl. B. n. 21.) composé de quatre paroles, savoir *partie-le-fils-bouche* ⲥⲁ-ⲡⲉ-ϣⲉ-ⲣⲟ, Sa-pe-sche-ro. Cette réunion de paroles n'a pas de sens, et si elle en avait, ce ne serait jamais la signification du nom de ce prince. De même nous trouvons le nom de la reine *Arsinoé* (42) écrit phonétiquement en toutes lettres (pl.B.n.22.[a]) ⲁⲣⲥⲓⲛⲁ et autrefois (n. 22.[b]) écrit par deux signes idéographiques dont le premier (43) se prononce ⲁⲣⲓ, et le second, symbole du frère et de la sœur, ⲥⲟⲛ ou ⲥⲱⲛⲓ, soit que le complément phonétique fût ajouté, comme il l'est accidentellement ici, soit qu'il fût omis; de manière que les deux caractères qui originairement avaient une toute autre signification, forment ici le nom d'Arsinoé. C'était un pas très important de fait vers le caractère phonétique que cette écriture développait de plus en plus.

16. On devait s'apercevoir qu'il y avait bien des mots dans la langue qui, comme les noms étrangers, n'étaient plus que des sons qui s'opposaient à toute représentation figurative ou symbolique, comme les prépositions, les conjonctions, les désinences grammaticales et autres; toute la langue devenait toujours plus conventionnelle et par conséquent plus difficile à être représentée par une écriture idéographique. On allait donc plus loin et on commençait à décomposer de la même manière tous les mots qu'il était

(41) Champ. Gr. p. 139.

(42) Rosell. M. St. t. II. p. XVII. n. 2.c 2.d.

(43) Ros. M. St. t. II. p. 315. - Voy. pl. A. II. col. 1. J'ai souvent trouvé ce même signe au Rituel comme déterminatif du groupe phonétique écrit par la feuille de roseau.

impossible ou trop incommode de représenter d'une autre manière. Il était naturel d'observer dans ce nouveau procédé deux choses. 1. On devait chercher à décomposer les mots en des élémens aussi simples que possibles, c'est à dire en des *syllabes* ; car on comprend qu'on ne pouvait pas encore songer à la séparation de la voyelle et de la consonne, parceque ni l' une ni l' autre ne pouvait avoir un sens à elle seule dans la langue parlée et ne pouvait par conséquent pas avoir non plus une représentation figurative ou symbolique dans l'écriture primitive. 2. On devait se restreindre *à un petit nombre* de ces signes syllabiques auxquels on ôtait leur valeur primitive pour en composer d'autres noms.

17. Toutes les écritures plus développées que nous connaissons ont passé par un état syllabique; mais la syllabité pure n'était presque partout qu' un état transitoire. La voyelle, variable de sa nature, devenait plus indifférente et, à force d'altérer les voyelles dans la prononciation des mêmes syllabes, écrites avec tel ou tel signe simple, la consonne seule restait à la fin fixe, et il fallait indiquer la nuance de la voyelle inconstante, ou par de petites lignes et crochets, comme dans l'écriture sanscrite, ou par des points mis audessus et audessous, comme dans les écritures sémitiques, ou bien par des signes entiers, intercalés comme voyelles proprement dites, quoiqu'ils représentaient originairement des syllabes complètes, pour la plupart légèrement aspirées, comme dans les écritures européennes.

18. C'est ce qui est arrivé aussi à l' écriture phonétique des Égyptiens. Les syllabes, indivisibles auparavant, se sont décomposées à la fin en consonnes et voyelles, mais il faut bien remarquer que leurs rapports mutuels sont toujours encore bien différens de ceux que nous sommes accoutumés à leur supposer et ce ne sont guère que les noms étrangers des Grecs et Romains dans lesquels on

s'est permis de négliger les anciennes règles pour s'approcher de la coutume européenne. L'ancienne syllabité se manifeste encore partout. La preuve la plus évidente, pour qui a compris l' absurdité de la supposition qu' on aurait jamais pu inventer une écriture à consonnes pures, est celle que l'écriture hiéroglyphique et hiératique ne se servent point d'un des signes crus voyelles comme complément d' une consonne précédente à une syllabe entière. Que l'on parcoure, pour se convaincre de ce que j'avance, les longues séries de paroles phonétiques qui maintenant sont accessibles à tout le monde dans la précieuse grammaire de Champollion. On ne trouvera de caractères-voyelles à peu d'exceptions près qu'au commencement et à la fin des mots, très rarement au milieu. Les rares exceptions s' expliquent facilement. Parlons d' abord des voyelles initiales.

19. S' il en était véritablement de l'écriture égyptienne comme des écritures sémitiques, où א, ה, ע n' étaient point des voyelles complémentaires comme A, E, O le sont dans les écritures européennes, mais de légères aspirations auxquelles certaines voyelles étaient inhérentes (44), il est clair que les voyelles que nous trouvons au commencement des mots coptes doivent toujours se retrouver dans les paroles hiéroglyphiques, parcequ' au commencement d' un mot la voyelle ne peut point être complémentaire, mais doit former une syllabe entière, savoir l' aspiration plus ou moins forte avec sa voyelle inhérente. C' est ce que nous trouvons en effet; la règle est constante; et voilà la première exception à la supposition gratuite que

(44) J'ai développé plus en détail mes opinions sur l' état syllabique primitif des écritures sémitiques et sanscrite dans une dissertation sur l'ordre alphabétique dans les différentes écritures des peuples, lue à l'académie de Berlin en 1835. et imprimée dans ses Mémoires de 1836. §. 12-22.

les Égyptiens auraient mis ou omis arbitrairement les voyelles de la langue parlée, et la première preuve de l'écriture syllabique.

20. Quant aux voyelles intermédiaires dans la langue copte, elles sont pour la plupart, comme dans les autres langues, complémentaires, et ne peuvent par conséquent pas être écrites séparément dans une écriture syllabique. Et en effet la règle générale pour l'écriture hiéroglyphique est de n'écrire au milieu des mots *aucune* voyelle complémentaire, soit longue soit brève. Nous trouvons par conséquent constamment écrit ⲥⲡⲧ̀ (pl. A. VI. 4.) pour ⲥⲡⲟⲧⲟⲩ les lèvres; ⲙⲛⲧ (pl. A. VI. 5.) pour ⲙⲛⲟⲧ, les mamelles; ϩⲃ̀ (n. 6.) pour ϩⲓⲃ, l'ibis; ϧⲡ̀ϣ (n. 7.) pour ϣⲱⲡϣ, la cuisse; ̓ⲁϧⲙ̀ (n. 8.) pour ⲁϧⲱⲙ, l'aigle; ⲗⲗ̀ (n. 9.) pour ⲗⲓⲗⲟⲩ, l'enfant; ϣⲣ̀ (n. 10.) pour ϣⲏⲣⲉ, l'enfant; ̓ⲉⲗⲗ̀ (n. 11.) pour ⲉⲗⲏⲗ, raisin; ⲥⲧⲙ̀ (n. 12.) pour ⲥⲧⲏⲙ, *στίμμι*, stibium, le collyre; ϣϣⲛⲕ (pl. B. n. 23.) pour Σέσωγχις, le Sisak, שישק, de la bible; ⲡⲥⲙⲧⲕ (pl. A. XI.) pour Ψαμμήτιχ-ος; ̓ⲟⲩϣ (pl.A.VI.n.13.) pour ⲟⲩϣⲏ, la nuit, etc. etc. Dans tous ces exemples, ainsi que dans une foule d'autres, l'omission des voyelles complémentaires n'est nullement arbitraire, elle est une loi constante.

21. On trouve cependant des paroles qui tout aussi constamment sont écrites avec des signes voyelles au milieu de la parole, comme ⲥⲟⲩϩ (A. VI. 14.), copt. ⲥⲟⲟⲩϩⲉ, l'œuf; ⲧⲟⲩⲧ (n. 15.) c. ⲑⲱⲟⲩⲧ la statue; ⲥⲟⲩⲛ (pl. B. n. 24.) c. ⲥⲟⲩⲁⲛ, la ville de Syène; ⲕⲟϩ (pl. A. VI. 16.). c. ⲕⲟⲟϩ, angulus, cubitus; ⲉⲟϩ (n. 17.) c. ⲟⲟϩ, ⲓⲟϩ la lune; ⲟⲟⲛⲓ, (n. 18.) c. ⲉⲛ, le singe etc. Mais je n'aurai guère besoin d'en indiquer la raison que chacun aura déjà vue en lisant ces exemples. C'est que dans ces cas la voyelle écrite n'est point complémentaire, mais syllabe complète, où on entendait l'aspiration qu'on devait

représenter aussi bien que chaque autre consonne. Quelquesfois nous trouvons dans la langue copte une contraction des deux voyelles primitives. C 'est ce qu'il faut présumer pour le nom de l' épervier, ⲂⲎϪ en copte, qui en hiéroglyphes a constamment la *feuille de roseau* entre les deux consonnes (pl. A. VI. 19.) Or nous savons par hasard d' Horapollon (45) que le nom de l' épervier était anciennement au dialecte sacré βαϊήϑ, ⲂⲀⲒⲎϪ (46), nom qui est d' autant plus sûr, que cet auteur le décompose en βαϊ et ηϑ. Il nous fournit par conséquent les deux voyelles qu'il fallait supposer, d'après l'orthographe hiéroglyphique, comme nous devons le faire dans les autres cas rares où la prononciation copte nous échappe.

22. Restent à expliquer les voyelles qui se trouvent en grande quantité à la fin des mots. Quelques unes s'expliquent naturellement comme les voyelles médiales ; ce ne sont pas des voyelles complémentaires, mais des syllabes complètes et la langue copte, dans ces cas, nous présente deux voyelles. Voyez par exemple Ⲥ'ⲞⲨ (pl. A. VI. 20.) c. ⲤⲞⲨⲞ, froment; Ϣ'ⲞⲨⲒ (n. 21.) c. ϢⲎⲞⲨⲒ l'autel; ϤⲦ'ⲞⲨ (n.22.) c. ϤⲦⲞⲞⲨ, quatre; Ⲙ'Ⲏ (n. 23.) c. ⲘⲎⲒ, ⲘⲈⲈⲒ, la vérité; Ⲥϧ'Ⲓ (pl. B. n. 25.) c. ⲤϧⲀⲒ, l'écriture; Ⲛ'Ⲁ (pl. B. n. 26.) c. ⲚⲀⲀ, grand, et d'autres. Quelques fois la langue copte ne donne plus l'ancienne prononciation, comme dans le mot ⲢⲎ, ou ⲢⲀ le soleil écrit en hiéroglyphes avec la voyelle (pl. A. VII[a] 12.) ; l' aspiration perdue dans la langue copte se trouve encore dans la transcription hébraïque de cette parole dans l'aïn des mots פרע, Ⲫ-ⲢⲀ,

(45) Hiérogl. I, 7.

(46) Le ϑ grec au lieu du Ϫ copte n'a rien d'extraordinaire; les Grecs n' avaient pas d' expression exacte dans leur langue pour cette lettre, et la rendaient tantôt par G, tantôt par S, tantôt enfin par T, comme en transcrivant la ville ϪⲀⲚⲎ par Τάνις. Le ϑ est encore plus près de la vraie prononciation.

Pharaon; רעמסס-, ⲣⲁ-ⲙⲥ̀ⲥ̀ (pl. B. n. 27.[a]) ville qui porte le nom du grand conquérant, et פוטי-פרע, Potiphar, c. à. d. ⲡⲉⲧ-ⲫ-ⲣⲁ (pl. B. n. 27.[b]), celui qui appartient à Phré (47).

23. Mais un grand nombre d' autres exemples n' admettent point cette explication; un examen attentif nous fait au contraire reconnaître une particularité très remarquable dont je ne connais rien d' analogue dans aucune autre écriture. C' est que nous trouvons très souvent les voyelles, prononcées au milieu du mot, rejetées à la fin dans l'écriture. On écrit donc :

ϫⲣϩⲱ	pl. B. n. 28.	pour ϫⲱⲣϩ, la nuit.
ⲉⲃⲧⲱ	29.	pour ⲉⲃⲱⲧ, Abydus.
ⲛϩⲟⲩ	30.	pour ⲛⲟⲩϩⲉ, sycomore.
ⲁⲛⲡⲟⲩ	31.	pour 'Ανούβ, "Ανουβις, Anoubis.
ⲣⲣⲓ	32.	pour ⲣⲓⲣ, le porc.
ⲓⲙⲟ	33.	pour ⲓⲟⲙ, la mer.
ⲥⲗϫⲱ	34.	pour ⲥⲱⲗϫ, laevigare.
ϩϥⲟ	35.	pour ϩⲟϥ, le ver.
ⲕϥⲱ	36.	pour ⲕⲱⲱϥⲉ, forcer, faire prisonnier.
ⲛⲣⲉⲟⲩ	37.	pour ⲛⲟⲩⲣⲉ, le vautour.
ⲙⲛⲧⲟⲩ	38.	pour Μῶνθ, le dieu Month.
ϩⲣⲟⲩ	39.	pour ϩⲟⲩⲣ c. ϩⲟⲩ, ϩⲟⲟⲩ, le jour.
ⲛⲧϩⲣⲟⲩ	40.	pour ⲧ-ⲁⲛⲧϩⲟⲩⲣ, Dandour en Nubie
ⲕⲃⲧⲱ	41.	pour ⲕⲟⲃⲧ, Koptos, auj. Kefth.
ϧⲛⲥⲟⲩ	42.	pour Χῶνς, le dieu Chons.
ⲥⲃⲉ	43.	pour ⲥⲏⲃⲓ, la flute.
ⲙⲛⲟ	44.	pour ⲙⲟⲛⲓ, la nourrice.
ⲙⲥϩⲟⲩ	45.	pour ⲙ̀ⲥⲟϩ, le crocodile.
ϩⲧⲣⲱ	46.	pour ϩⲧⲱⲣ, le cheval.

(47) Voy. Ros. M. St. t. I. p. 117.

Le grand nombre d'exemples, que je pourrais facilement encore augmenter, met le fait hors de doute, mais je ne prétendrai pas expliquer la nature même et la première origine de cette particularité étrange. Il paraît qu' on voulait indiquer, par une espèce de déterminatif phonétique, la tonique, pour ainsi dire, de la parole, en ajoutant la voyelle principale du mot, laquelle cependant n'était pas plus nécessaire que chaque autre déterminatif idéographique. On aimait surtout à ajouter la voyelle ⲟⲩ ou ⲱ, mais nous trouvons autant de fois ⲁⲛⲡ, ϧⲛⲥ, ϫⲣϩ, ⲉⲃⲧ, ϩϥ, ⲙⲛⲧ, ϩⲣ, ϩⲧⲣ etc. sans la voyelle, qu' avec elle. La syllabité primitive en ressort en tout cas; car on ne trouvera jamais une de ces voyelles mises au milieu du mot là où on la prononce. La seule exception que je connaisse est le nom du crocodile ⲙ̀ⲥⲁϩ ou ⲙ̀ⲥⲟⲟϩ en copte, qui s'écrit en hiéroglyphes ou ⲙⲥϩⲟ ou ⲙⲥϩ ou bien ⲙⲥⲟϩ. Cette troisième orthographe me paraît alors rendre exactement le copte ⲙⲥⲟⲟϩ, de manière que le ⲟ hiéroglyphique n'est pas plus voyelle complémentaire que dans ⲥⲟⲟⲩϩⲉ, l'œuf, qui est écrit exactement avec les mêmes signes hiéroglyphiques et qui nous fournit peut être la vraie étymologie du nom de cet animal né de l'œuf.

24. Il y a enfin encore d'autres exemples, où il paraît en effet qu' à la fin des mots on a admis quelques fois de véritables voyelles complémentaires, surtout pour des monosyllabes, mais ce n'est pas le lieu de poursuivre d'avantage ces rapports mutuels entre les voyelles et consonnes dans l'écriture égyptienne (48). Il suffit d'en avoir

(48) Les exceptions les plus fréquentes se rencontrent pour la voyelle ⲓ, autrefois sans doute diphthongue parcequ'elle est représentée par deux feuilles. Mais je me propose de traiter ailleurs cette matière plus en détail pour déterminer plus exactement les limites de la syllabité égyptienne, pour discuter toutes

indiqué les règles générales et d'avoir commencé à éclaircir cette partie qui jusqu'à présent était presqu'entièrement abandonnée à l'arbitraire. On concevra maintenant mieux les difficultés mais aussi les raisons et les limites des difficultés qui s'opposent à une transcription complète et constante des hiéroglyphes en lettres européennes. On sent que des caractères, dont l'élément essentiel était originairement l'aspiration et non pas la voyelle inhérente, pouvaient aussi bien changer de prononciation que les lettres analogues des alphabets sémitiques, quoiqu'aussi bien ici qu'ailleurs la faiblesse de cet élément *consonantique* les ait préservées, plus que toutes les autres, de l'inconstance de la voyelle inhérente.

25. J' ajouterai donc seulement encore en dernière preuve de ce que je viens d'avancer, que la plupart des caractères voyelles de Champollion se trouvent par fois remplacés dans les variantes par des caractères qui sont généralement reconnus pour être des aspirations, et que notamment la feuille a plus généralement conservé ce caractère.

26. Cette exposition fera comprendre pourquoi, sur notre planche, j'ai dû laisser subsister la séparation reçue jusqu'ici entre les voyelles et consonnes. Mais on voit que j'ai pour la première fois réduit le grand alphabet phonétique de Champollion à une trentaine de lettres que j'ai appelées *alphabet phonétique général*, lettres qui se distinguent en effet de la manière la plus précise parmi toutes les autres rassemblées par Champollion, en ce que celles-ci seules pouvaient être employées dans tous les groupes pho-

les exceptions qu'on croit rencontrer au premier abord, et pour jeter ainsi les fondemens d'une transcription plus fixe et plus régulière des paroles hiéroglyphiques qu'on ne l'a suivie jusqu'ici et que je ne l'ai pu suivre moi-même dans cet article, faute d'un système établi.

nétiques sans distinction, tandisque les autres n'avaient que des valeurs phonétiques ou spéciales ou limitées.

27. On avait en effet raison d'être choqué par un alphabet phonétique de 132. caractères qui laissait toute liberté d'écrire chaque parole de cent manières différentes sans altérer la prononciation. Je crois par conséquent avoir prévenu bien des malentendus et avoir beaucoup facilité l' intelligence de la nature composite de l' écriture hiéroglyphique en décomposant l'immense alphabet phonétique et en établissant d'abord l'alphabet à lettres généralement alphabétiques. On s'en est servi partout où l'emploi des caractères idéographiques était ou impossible ou trop incommode, notamment dans les *noms propres*, surtout étrangers, dans une foule de *noms communs*, surtout dans tous ceux qui ont encore des déterminatifs, dans les *complémens des groupes* dont le premier signe était originairement symbolique, et enfin dans les mots et désinences spécialement *grammaticales*. Les autres lettres de l'alphabet Champollion ne se trouvent pas au milieu des groupes phonétiques simples, mais seulement au commencement des groupes simples ou des parties de groupes composés. Les exceptions ne font que confirmer la règle; nous feront mention dans la suite des principales.

28. Le nombre des consonnes différemment prononcées dans l'ancienne langue égyptienne n'était pas grand. Des trois moyennes ils ne distinguaient comme les Ombriens que le *b* et le *p*; *g* et *k*, *d* et *t* furent exprimés par le même signe, comme dans la langue copte; *l* et *r* n'étaient qu'une seule lettre comme chez les Chinois et les anciens Persans. Ce ne fut que plus tard (voy. l'Appendix not. A.) que le dialecte vulgaire les distingua, et il y a encore un dialecte copte, le baschmourique, qui met partout *l* à la place de l'*r*. Le Ϫ et Ϭ ne sont qu'un adoucissement du Ⲕ que le dialecte sacré, à ce qu'il paraît, ne

connaissait pas encore. Il reste donc douze consonnes, pour lesquelles on avait choisi 25 caractères.

29. Quant au *principe* de ce choix, retrouvé de bonne heure par Champollion (49), il sera maintenant mieux compris d'après ce que j'ai dit plus haut sur l'origine de l'écriture phonétique en général. On choisissait des objets dont le nom égyptien commençait par la lettre qu'on voulait représenter; ⲙⲟⲩⲗⲁϫ, *la chouette*, représente un ⲙ; ϣⲏⲓ, *la citerne*, et ϣⲛⲏ *le jardin*, ϣ; ϧⲁⲓ, *le van*, ϧ; ϩⲁϭⲉ, *la corde*, ϩ; etc. D'autres noms qui nous sont encore inconnus, donnaient occasion au choix du *bras* pour ⲁ, du *poulet* et du *trait replié* pour ⲟⲩ, du *pied* pour ⲃ, du *vase à anneau* pour ⲕ, du *dos de chaise* et du *verrou* (50) pour ⲥ, etc. Le même principe se retrouve dans le choix des noms de lettres, qui à leur tour ne dénommaient que les anciennes représentations hiéroglyphiques chez les peuples sémitiques et runiques, dont les uns appelaient A *alef* le bœuf, B *beth* la maison, G *gimel* le chameau, etc., les autres A *âc* le chêne, B *beorc* le bouleau, U *ur* le boeuf, S *sol* le soleil etc.

30. Quant au *nombre* des signes qui est toujours le double de celui des articulations de la langue parlée,

(49) On croyait d'abord trouver une indication de ce principe dans les πρῶτα στοιχεῖα du célèbre passage de Clément. J'ai prouvé dans un article inséré dans le Musée Rhénan (P. Philolog. t. IV. p. 142-599.) que ni cette explication ni toutes les autres qu'on avait données de ce passage n'étaient conformes à l'usage de la langue grecque, qui, du temps de Clément ainsi que de Philon Byblius et Eusèbe, n'entendait par πρῶτα στοιχεῖα que les *lettres alphabétiques* en général, les *prima elementa* des Romains.

(50) J'ai trouvé des tableaux qui mettent le sens figuratif de ces deux signes hors de doute.

il est bien possible qu' ils se distinguaient autrefois par la voyelle inhérente et qu'ils soyent devenus entièrement homophones seulement depuis que la voyelle était devenue indifférente. Un véritable syllabaire aurait demandé au moins quatre signes pour chaque consonne, trois pour les 3 voyelles principales et un pour le cheva ou virâma. Les Éthiopiens ont 7 signes pour chaque consonne parcequ'ils ont 6 voyelles. Mais ce qui a conservé pour toujours plusieurs signes entièrement homophones pour une seule lettre, ce fut sans doute principalement le besoin calligraphique, qui était toujours très important dans l'écriture hiéroglyphique.

On remarquera facilement que les signes homophones ont presque toujours des dimensions différentes; ils ont une forme plutôt horizontale ou verticale ou carrée. Or les hiéroglyphes procèdent toujours en groupes carrés, arrangés très symmétriquement, et les signes peuvent se prêter plus ou moins facilement à cette combinaison. Que l' on compare par exemple les lettres sur notre planche B. n. 47.[a] qu'on aurait pu choisir pour écrire le nom de Psamétique, avec les lettres qu'on a véritablement choisies (n.47.[b]); et on concevra sans peine pourquoi on a préféré les dernières. Les dix petits carrés sont tous également remplis, tandisque dans l'autre arrangement sept carrés sont restés ou entièrement vides ou incomplets. On affectionnait surtout les groupes, comme les n. 48. 49. 50. ϢⲦⲠ, offrir; ⲠⲦϨ, Phtah; ⲞⲨⲤⲢ, le gardien, où deux hiéroglyphes sont liés soit en haut, soit à côté, soit en bas, par un troisième qui remplit toute la largeur, ou deux carrés de la hauteur de la colonne. Il y a aussi des signes qu' on peut élargir ou rétrécir sans nuir à leur forme particulière. Ainsi les deux lettres du groupe ⲘⲚ̀, établir, peuvent occuper toute, ou seulement trois quarts de la largeur,

comme dans le groupe ⲁⲙⲛ (n. 51.). Un exemple qui embrasse la plupart de ces différentes liaisons est celui de n. 52. ⲥⲟⲩⲧⲛ̀ ⲛⲏⲃ ⲛ̀ ⲛⲓ-ⲑⲟ ⲁⲙⲛⲱⲧⲡ ϯ ⲱⲛϧ ⲍⲧⲧⲟ „ le roi seigneur de l' Égypte Aménôphis, qui donne la vie toujours. Les Égyptiens étaient très habiles et très ingénieux dans cet art d'arranger les hiéroglyphes et cela constitue une des différences les plus frappantes entre les anciennes inscriptions et celles des temps postérieurs, surtout celles des Romains que l' on reconnaît de loin à la manière ou négligeante ou forcée et toujours maladroite dont elles sont combineés. Voilà la raison principale pourquoi les Égyptiens devaient se réserver plusieurs signes pour chaque lettre (51).

III. *Caractères intermédiaires.*

31. La séparation des signes idéographiques et phonétiques n'est pas aussi nette ni àussi décidée que l' on serait porté à le croire si l'on ne considère que la plus grande simplification qu'un inventeur aurait pu donner à ce système composite. Mais justement parceque les Égyptiens étaient

(51) J'ai encore admis deux signes que j'ai noté par un astérisque parcequ'ils n'appartiennent pas à l'alphabet général proprement dit. Le premier signe qui paraît représenter un noeud de corde se trouve employé pour ⲟ on ⲱ mais très rarement dans les temps pharaoniques, et dans ces cas il n'est jamais remplacé par un signe homophone, preuve évidente qu'il avait une valeur spéciale. L'autre signe la *faucille* pour ⲙ se trouve au commencement de plusieurs paroles, notamment en ⲙⲉⲓⲟ, voir ; ⲙⲏⲓ, la vérité ; ⲙⲟⲩⲓ le lion ; ⲙⲟⲩⲉ, l' éclat, et quelques autres; alors il ne varie pas non plus, de manière qu'il aurait fallu le mettre sous num. II. s'il eut été joint à une lettre constante. Il paraît cependant que ce sont toujours des voyelles qui suivent, surtout le *bras* ou l'*aigle*.

partis d'une écriture idéographique et que l'écriture phonétique n'était chez eux qu'un développement ultérieur de leur écriture primitive et indigène, non une invention survenue du dehors, ils ne pouvaient ni se détacher entièrement du principe idéographique, comme d'autres peuples l' ont fait, ni parcourir le long chemin qui mène au phonétisme pur sans conserver beaucoup de traces des degrés intermédiaires par où ils avaient passé.

32. Pour moi c'est un fait, une conviction acquise, qui repose sur bien des observations analogues que je ne puis produire ici, que, ni les peuples sémitiques, ni les Indiens, ni d'autres peuples qui se servent d'une écriture essentiellement syllabique n'ont développé cette écriture chez eux; que c' est une écriture née autre part, soit chez les Égyptiens, soit chez un autre peuple qui se servait d'une écriture idéographique. Je le crois par la raison même que cette écriture syllabique n' a conservé aucune trace d'un degré antérieur dont elle serait partie, et qu' elle suppose pourtant nécessairement.

33. Il en est de l' écriture et de beaucoup d' autres sciences et arts, comme des plantes et des arbres fruitiers qui ne se peuvent régénérer, ni porter des fleurs ou des fruits d'une espèce plus noble et plus développée, qu'après avoir été transplantés dans un nouveau sol. Nous voyons en effet se répéter ce phénomène dans les écritures de l'Europe, qui sont devenues purement alphabétiques du moment où elles ont été implantées chez nous, et n'ont conservé aucune trace de l'écriture syllabique dont elles sont pourtant originaires. Les alphabets phénicien, hébreu, sanscrit et d'autres, quoiqu'ils eussent déjà développé de bonne heure quelque chose d' analogue à notre écriture de voyelles et de consonnes, ne pouvaient cependant jamais se détacher du principe enraciné de procéder par syllabes. Comme le nouveau caractère, le progrès décidé de l'é-

criture européenne doit par conséquent nous être la preuve la plus forte que son développement primitif n'appartient pas aux peuples de l'Europe, que c'est une plante exotique et transplantée chez nous qui a poussé ce nouveau germe, ainsi, parceque nous trouvons dans l'écriture égyptienne non seulement le principe *alphabétique* et le principe *syllabique*, mais encore les traces de la première enfance de l'écriture, le principe *idéographique*, qui même a pénétré et domine jusqu'à un certain point toutes les autres parties, j'y trouve la preuve la plus évidente que cette écriture est née en Égypte et s'est développée en Égypte sans aucune influence ou importation du dehors.

Voyons maintenant comment en effet la tendance profonde et innée de parler aux yeux par des images ou par des symboles se manifeste partout, comment ce principe idéographique c'est entrelacé, pour ainsi dire, de la manière la plus variée et la plus gracieuse avec le principe phonétique qui, quoique devenu la partie la plus importante de l'écriture, ne semble pourtant qu'accompagner, qu'illustrer autant que cela paraissait nécessaire, les signes idéographiques qui furent toujours recherchés avec une certaine prédilection.

1. *Caractères initiaux d'une valeur phonétique spéciale.*

34. Nous trouvons d'abord une foule de mots qui, exprimés autrefois par des signes idéographiques seulement et transcrits plus tard en lettres phonétiques, ont pourtant conservé pour première lettre phonétique le signe idéographique même. On voit que par cela on ne changeait rien au principe même d'après lequel on avait créé les signes phonétiques ordinaires. La *croix ansée* par exemple (pl. A. II. n. 3.) était le symbole de la vie, ⲱⲛϩ.

On aurait pu admettre ce signe comme ⲱ dans l'alphabet général aussi bien que la chouette ⲙⲟⲩⲗⲁϩ pour ⲙ, ou l'aigle, ⲁϧⲱⲙ, pour ⲁ. On ne l'a pas fait parcequ'il fallait se restreindre à un certain nombre. Mais on a excepté un seul cas, savoir le mot ⲱⲛϧ même, le seul mot dans toute la langue sans exception où ce signe représente la lettre ⲱ. On ajoutait le ⲛ et le ϧ de l'alphabet général et réunissait ainsi l'écriture idéographique et phonétique dans un seul groupe. De même la *table d'offrande* sert exclusivement comme ⲱ pour la parole ⲱⲧⲡ, *offrir*; le *luth* comme N pour la parole ⲛⲟ̀ϥⲣ̀, *bon*, *bien*, *bienfaisant*; la *tête* comme ⲁ pour ⲁⲡⲉ, le *premier* (52) etc. On pouvait, de cette manière, employer chaque signe figuratif ou symbolique au moins une fois phonétiquement, savoir dans la parole même dont il est le symbole et dans ses dérivés (53). Il fallait donc d'abord séparer, dans l'al-

(52) Champollion Gr. p. 240. s'est singulièrement trompé sur ce groupe. Comme il n'avait pas trouvé la tête ailleurs pour ⲁ, il croyait que dans ce groupe qui se rencontre très souvent dans le sens de *premier*, la tête était symbolique et le carré l'article masculin, et le traduisait par le mot vulgaire ϩⲟⲩⲓⲧ ou ϣⲟⲣⲡ qui ne se trouve point dans le dialecte sacré des hiéroglyphes. Mais l'article masculin n'est jamais placé après son substantif, et il aurait au moins dû revenir de son erreur en trouvant le féminin ⲁⲡ-ⲧ (pl.B.n.53 a) et la forme plus complète ⲁⲡⲓ (n.53.b). On rencontre souvent pour variante le poignard (pl. A. VII.b 26.) qui doit par conséquent être transcrit aussi par ⲁⲡⲉ. Le dialecte sacré formait donc le mot *premier*, *princeps* du nom de la tête même, ⲁⲡⲉ en copte; c'est ce qui explique le choix de l'hiéroglyphe qui souvent se trouve aussi seul. Le mot s'est conservé dans le dialecte memphitique ⲁⲫⲉ avec le sens de *primus*, *princeps*, voy. Peyron.

(53) On trouve par exemple la branche d'une certaine plante dans plusieurs mots qui ont de l' affinité vraie ou imaginée avec ⲥⲟⲩⲧⲛ̀ le *roi*.

phabet de Champollion, tous ces signes d'une valeur phonétique toute spéciale, et j'en ai donné un choix sur notre planche A. n. II., en les rangeant au dessous des lettres phonétiques générales et en ajoutant leurs complémens qui sont toujours écrits en lettres ordinaires.

35. On comprend maintenant pourquoi on pouvait employer presqu'arbitrairement et souvent seulement d'après le besoin calligraphique ou le seul signe initial, qui alors est idéographique, ou bien tout le groupe, dont il faut alors regarder le premier signe, mais uniquement pour ce cas, comme phonétique. Champollion avait par conséquent tort de renverser la question en appelant *abréviations* les signes idéographiques auxquels on ajoutait quelques fois leurs complémens phonétiques (54). Je n'ai pas encore rencontré une seule véritable abréviation phonétique. C' est une de ces méprises auxquelles l'admirable génie de Champollion fut exposé par la nécessité, si heureuse sous beaucoup d'autres rapports, de fonder son premier alphabet phonétique sur l'analyse des noms grecs et romains dans lesquels il rencontrait en effet plusieurs signes employés phonétiquement et sans distinction, qui dans les temps pharaoniques avaient une valeur ou symbolique ou phonétique limitée. Mais ce n'était qu'un abus des temps postérieurs où on se permettait d'étendre le principe du phonétisme bien au-delà des limites primitives, une espèce d'ostentation savante qui souvent aussi a rendu l'interprétation des inscriptions défigurées de cette manière du temps des Grecs et Romains, plus difficile que celle des inscriptions pharaoniques.

36. C'est ce qui nous a aussi engagé à séparer pour la première fois les *caractères qui ne furent employés phonétiquement que dans les noms des empereurs ro-*

(54) Voy. la Gramm. p. 64. sqq.

mains et qui autrefois étaient tous ou symboliques ou initiaux. Je les ai arrangés sur la pl. A. sous n. III, de même que les signes initiaux, d'après l'ordre des caractères de l'alphabet général.

2. *Signes initiaux d'une valeur phonétique limitée.*

37. Parmi les signes initiaux j'en ai rangé plusieurs autres, marqués d'un astérisque, qui avaient cependant une valeur phonétique plus générale. Ce sont des signes qui s'employaient aussi souvent seuls et avec une signification idéographique, mais qui servaient en même temps à représenter tous les mots ou parties de mots qui renfermaient les mêmes lettres, quoiqu'elles eussent un sens souvent très différent. Nous avons rencontré plusieurs fois la même licence pour les caractères purement idéographiques. La corbeille (pl. B. n. 85ª. 7.) se prononce ⲛⲃ et désigne aussi bien le *seigneur* ⲛⲉⲃ, que le *tout* ⲛⲓⲃⲓ. De même aussi nos signes initiaux, sans ou avec leurs complémens phonétiques, représentent par fois des mots bien différens. Une certaine bandelette (pl. B. n. 54.) représente toutes les paroles qui se prononcent ⲙϩ, ainsi la particule ⲙⲁϩ, qui forme les nombres ordinaux; ⲙⲁϩ, *remplir*; avec le déterminatif d'une ceinture ⲙⲁϩⲉ, la *ceinture*; avec celui d'un bras, ⲙⲁϩⲉ, *cubitus*, l'*aune*; avec celui d'une aile, ⲙⲉϩⲉ, l'*aile*, la *plume*; avec celui d'une femme assise, ⲙϩ̀, nom d'une *déesse*; avec l'addition d'un ⲧ enfin et le déterminatif des régions, ⲙϩⲓⲧ, le *nord* (55).

(55) Champollion a tort de regarder ce signe comme renfermant toujours les deux lettres phonétiques ⲙϩ, même si un ϩ suit. Car si on n'a pas toujours ajouté le ϩ c'est que l'arrangement calligraphique ne le permettait pas, les deux signes ayant de différentes dimensions. D'après Champollion il faudrait transcrire le groupe de l'aile par deux ϩ, savoir ⲙϩϩ, au lieu de ⲙⲉϩⲉ d'après l'orthographe copte.

Les déterminatifs distinguent toutes ces significations suffisamment. Le *parallélogramme crénelé* (pl. B. n. 55.[a]) représente pour lui seul ou avec son complément ⲛ l'idée d' *établir*, *stabiliteur*, ⲙⲏⲛ; avec le déterminatif de l'hirondelle ⲙⲛ̀ c. ⲃⲏⲛⲓ, (pl. n. 55.[b]) l'*hirondelle*; avec celui des trois vases ⲙⲛ, (n. 55.[c]) les *constructions* etc. Mais ces deux lettres ne se trouvent pas seulement au commencement de beaucoup de paroles, elles se trouvent encore au milieu, comme en ϩⲥⲙⲛ c. ϩⲟⲥⲉⲙ, (n. 55.[d]) le *natron*; ⲥⲙⲛⲛⲟⲩ, (n. 55.[e]) c. ⲥⲙⲓⲛⲉ, *constituer*, *disposer*; ⲥⲙⲛⲛⲟⲩ (n. 55.[f]) c. ⲥⲙⲟⲩⲛⲉ, un certain *oiseau*; ⲁⲙⲛ (n. 55.[g]), ⲁⲙⲟⲛ, le dieu *Amon*, etc. Il faut même remarquer que ce groupe est exclusivement destiné à la combinaison des deux lettres ⲙ et ⲛ dans toute la langue, de manière qu'avant ⲛ on ne trouve jamais une autre forme de l'ⲙ, et si on rencontre quelques fois une autre lettre que ⲛ après le parallélogramme crénelé il faut le restituer dans la prononciation. C'est ainsi que j'ai trouvé le nom de l'hirondelle sans ⲛ, ou le nom de la ville de Memphis écrit avec le *parallélogramme* seul et le *luth* (pl. B. n. 56.[a]) au lieu des deux groupes phonétiques (n. 56.[b]) suivis de la *pyramide* et du *plan de ville* comme déterminatifs. Il faut prononcer et l'un et l'autre ⲙⲛ-ⲛⲟϥⲣ̀, c. ⲙⲏⲛⲛⲟⲩϥⲓ, ὅρμος ἀγαθῶν d'après Plutarque (56), l'*établissement*, le *port des biens*. Et voilà justement la liaison que ces caractères ont toujours conservée avec les caractères idéographiques purs et qui les exclut de l'alphabet général. Les exceptions qu'on pourrait rencontrer, reposent presque toujours sur ce que la lettre inhérente du caractère à demi idéographique est omise. On trouve par exemple sur le plus beau sarcopha-

(56) De Is. et Os. p. 369.

ge du musée du Louvre le nom du défunt ϫ-ϩo (pl. B. n. 57.[a]) écrit avec le *serpent dressé* qui demande un ⲧ après lui; mais bien d'autres fois on l'y trouve en effet avec le ⲧ (n. 57.[b]) ce qui prouve qu'aussi le premier groupe doit être lu ϫⲧ-ϩo. Le *hoyau* (pl. A. II. n. 8.) demande la *bouche* après lui ⲙⲣ; on trouve souvent les *deux plumes*, ⲙⲁⲓ, *aimer*; la racine primitive cependant de ⲙⲁⲓ était ⲙⲉⲣⲉ. Mais je crains d'être descendu déjà dans trop de détails. Je n'ai voulu que confirmer la règle et non discuter ici toutes les exceptions. Sur notre planche, j'ai ordinairement mis la signification principale sans égards aux mots où cette signification disparaît entièrement ou est changée par un autre déterminatif. J'ai encore ajouté 11 signes de plus dont Champollion ne connaissait pas encore la valeur phonétique. 1. *La tête* pour ⲁ dans le groupe ⲁⲡⲉ, *le premier*, dont j'ai parlé. - 2. *La femme avec deux pointes sur le genou* pour ⲁ dans le groupe ⲁⲣⲓ, titre de femme, variante du groupe phonétique pl. B. n. 58. au Rituel. - 3. 4. *Les quatre vases versant de l'eau* et *le nez* ou *la tête de veau* (57) pour ϥ dans le groupe ϥⲉⲛ-ϯ, *le nez, résidant*. - 5. *Le bras tenant un épis* ou *bouton de fleur* (58) pour ⲥ dans le groupe ⲥⲱⲣ, *distribuer* .

(57) Voy. l'Appendix not. C.

(58) Le bras tenant un objet peu reconnaissable, mais qui ressemble tantôt à un épis ou bouton de fleur, tantôt à une petite pyramide sur une manche, se trouve surtout dans les prénoms des rois Aménophis I. et Horus. On l'y traduisait par *directeur* en prenant cet objet pour un sceptre qu'on ne trouve cependant nullepart ailleurs. On ignorait sa prononciation. Or j'ai trouvé ce caractère au Rituel de Paris P. II. §. VI. n. 14. remplacé au passage correspondant du Rituel de Turin par le même bras tenant le petit vase rond qui contient une offrande fluide. Cela écartait déjà l'idée de *directeur*. Mais ce qui a levé

6. *L'oreil de veau* (59) pour ⲥ dans le groupe ⲥⲙⲏ, *ouïr.* - 7. Un signe inconnu pour ⲥ dont la prononciation est indubitable par la fréquente variante du groupe phonétique pl. B. n. 60. au Rituel. - 8. *La cosse de la mimosa nilotica* (60), ϣⲟⲛⲧⲉ, pour ϣ ou ϣⲙ̀.-9. 10. *La chèvre sans tête* et *les deux bras tenant une rame* (61)

toute incertitude, c'est que j'ai rencontré souvent ce même caractère ou comme déterminatif du groupe ⲥⲣⲣ ou comme initiale régulièrement suivie de *la bouche* ⲣ, de manière que la prononciation ⲥⲣ̀ ne saurait plus être douteuse, ce qui nous conduit naturellement à y reconnaître le mot copte ⲥⲱⲣ, *distribuer.* cf. Rit. P. I. §. III., §. IV., n. 2. (ter), P. II. §. VI. n. 14. (bis) etc. Il faudra donc traduire le prénom d'Aménophis I.: *Soleil distributeur de l'offrande* et celui d'Horus: *Soleil distributeur des pays.*

(59) Horap. I, 45. Ἀκοὴν γράφοντες ταύρου ὠτίον ζωγράφουσιν. „ Voulant écrire l'ouïe, ils représentent l' oreil d'un boeuf.„ - On trouve souvent la variante phonétique ⲥⲙ (pl. B. n. 59.) Ros. M. St. vol. I. p. 273. pl. XI. n. 1. vol. II. p. 13. pl. II. n.8.), et quelques fois aussi ⲥⲧⲙ (Ros. M. C. t. I. p. 43.) ce qui correspond alors à la parole ⲥⲱⲧⲙ̀, *ouïr*, de la langue copte.

(60) Ros. M. St. II. p. 56. a trouvé et reconnu ce signe dans le nom du roi Pischam où il se trouve tantôt seul tantôt avec son complément ⲙ. Il se rencontre souvent au Rituel, cf. P. II. §. V. n. 34. §. VI. n. 1. P. III. §. I. n. 11. l. 4. 14., toujours avec l ⲙ à la suite. La prononciation ϣ ne repose que sur le nom ϣⲟⲛⲧ, à ce qu'il paraît. Je n'en ai encore trouvé aucune variante.

(61) Ces deux signes sont entièrement homophones et se trouvent souvent comme variantes entre eux ou avec le *van*; cf. Rit. Tur. P. II. §. X. n. 6. l. 3. avec la variante du Rit. Par. (pl. B. n. 61.); P. II. §. X. n. 10. l. 5.; §. VIII. n. 11. l. 1. 5. §. X. n. 9. l. 28. (pl. B. n. 62.); §. IX. n. 6. l. 13. (pl. B. n. 63.) Le ⲛ suit toujours et s'il manque dans une variante il faut le restituer dans la prononciation. - Outre ces signes, il en manque encore plusieurs autres plus rares dans l'alphabet de Champollion que j'ai notés sur notre pl. B. n. 64-67. - N. 64.ᵃ se trouve

pour ϩ ou ϩⲛ̀. -11. Un *instrument* inconnu (62) pour ϩ ou ϩⲣ surtout dans le groupe ⲧ. ϩⲣⲟⲧ, la *postérité.*

38. Champollion a encore reçu dans son alphabet une partie de signes idéographiques monosyllabes que j'ai rangés parmi les signes initiaux, parceque leur valeur phonétique est tout à fait exceptionnelle comme celle des autres. Nous parlerons plus bas de la petite ligne qu'on

7 fois comme avantdernière lettre entre N et S dans le nom de *Domitianus* sur les obélisques de Bénévent et deux fois comme premier signe du nom de *Bénévent*, ⲞⲨ pour Ⲃ, avec les variantes du *lituus* ⲞⲨ et de la *jambe* Ⲃ.-N. 64.b a été noté par Champollion dans sa Grammaire comme ayant la prononciation de ⲙ. Je ne sais pas sur quel rapprochement cette opinion repose ; mais j'ai trouvé cinq fois comme variante de ce caractère la bouche, ⲣ, dans différens manuscrits et dans différens groupes. Le groupe formé de la *bouche* redoublée et des *deux jambes qui marchent* Rit. Tur. P. II. §. X. n. 3. l. 3. se trouve deux fois dans la même colonne remplacé par ce même groupe avec l'initiale de notre signe replié. La même variante se retrouve deux fois dans un manuscrit de Florence comparé au Rit. de Turin. P. III. §. III. n. 2. l. 17. et 20. Enfin le groupe formé du *verrou* et de la *bouche* redoublée déterminé par le *bras tenant un bouton de fleur* R. T. P. I. §. IV. n. 2. l. 7. et ailleurs, nous montre notre caractère à la place de la première bouche dans la ligne précédente et ailleurs. --N. 65. se trouve au Rituel P. II. §. X. n. 9. avec la variante du *noeud coulant* dans un Rituel de Florence. - N. 66. se trouve souvent comme variante du *genou* dans le groupe noté sur la planche. Rit. P. I. §. IV. n. 2. l. 4. P. II. §. VIII. n. 3. l. 2. (bis) n. 4. l. 11. §. X. n. 8. l. 14. etc.- N. 67. est variante fréquente du trait, connu pour Ⲕ dans plusieurs groupes, notamment avant ⲛ; tous les deux signes se trouvent ou seuls ou avec le complément ⲛ en beaucoup de passages, et en différens mots cf. Rit. P. II. §. I. n. 18. l. 4. n. 19. l. 2. n. 27. l. 2. §. X. n. 6. l. 4. 5 Dans tous ces passages le rituel de Paris a le signe inconnu, celui de Turin le trait bouclé.

(62) Voy. l'Appendix not. D.

trouve à côté de la plupart de ces monosyllabes. J'ai enfin omis tout le reste qui ne contient que des caractères ou décidément idéographiques comme le *vautour*, (pl. A. VII.c n. 2.) symbole de la mère (63), la *navette*, (pl. A. IV. n. 28.) symbole de la déesse *Neith*, car le segment de sphère est ici signe du genre féminin; les *trois feuilles* signe figuratif du champ KOI, (pl. A. IV. n. 29.); ou des caractères qui ne sont que rarement employés et la plupart dans la basse époque des Ptolémées et Romains ou dans l'écriture que Champollion appelle secrète.

3. *Signes idéographiques prenant la seconde place dans un groupe phonétique.*

39. Nous avons déjà vu plusieurs exceptions de la règle générale qui exclut les signes idéographiques du milieu des mots. Je dois maintenant établir une nouvelle exception. Il y a des groupes dont on voulait déterminer plus spécialement la prononciation du premier signe, soit parce qu'il pouvait être douteux, soit qu'il eut changé de prononciation. On écrivait alors tout simplement sa pro-

(63) La seule exception que je connaisse serait le nom de la cavale qui s'écrit de trois manières ou CC (pl. B. n. 63.a), ou CCϢT (n. 68.b) avec le Ϣ ordinaire, ou CC ϢⲀϒ-T (n. 68.c) avec le vautour. Suit toujours le déterminatif générique des quadrupèdes ou le déterminatif figuratif d' une cavale. La variante d'un simple Ϣ au lieu de CC (Ros. M. St. t. II. p. 8. pl. I. n. 3.a) doit avoir un autre sens, si ce n'est pas une méprise du sculpteur qui avait pris les deux *verrous* pour les deux barres de l'Ϣ. Or j'ai déjà dit que les Égyptiens ne se permettaient jamais de véritables abréviations phonétiques. Nous ne connaissons pas ce mot dans la langue copte, mais bien dans l'hébreu où il se retrouve dans סוס, *sous,* cheval, sans M. Je crois par conséquent que CC-ϢⲀϒ-T est un mot composé, qui veut dire *cavale mère*, *jument poulinière*.

nonciation avant, de manière que le signe idéographique n'était plus l'initiale, mais la seconde lettre. Le *traîneau* (pl. B. n. 69.[a]) est le symbole du dieu Atmou (ⲦⲞⲨⲘ ?) et il forme souvent tout seul son nom symbolique. D'autres fois, mais rarement, ce caractère reçoit son complément (n. 69.[b]) et reste initiale (64); ordinairement il a son complément et de plus sa prononciation Ⲧ avant lui (n. 69.[c]); souvent aussi on omettait son complément et ne mettait que la prononciation de l'initiale (n. 69.[d]) (65). Enfin on pouvait entièrement omettre le signe idéographique et écrire tout le groupe en lettres phonétiques générales (n. 69.[f]) ce qu'on faisait toujours dans l'écriture hiératique (n. 69.[g]). Cette dernière circonstance fut déjà remarquée par Champollion (voy. son Panthéon n. 26.), circonstance dont il tirait la juste conclusion que ce signe n'entre pas dans la prononciation du groupe phonétique. De la même manière s'explique le groupe ⲚϮⲦ (n.70.), première partie du nom de *Nect-anebus*, copt. ⲚⲀϢⲦ, *victorieux*, qu'on a transcrit jusqu'ici ⲚⲀϮϢⲦ, quoique le Ⲛ initial ne soit ici que la prononciation du second signe, qui se trouve aussi tout seul précédé de sa prononciation Ⲛ et sans complément (66).

(64) Rit. Par. P. II. §. VIII. n. 12. l. 3. Le Rituel de Turin met le Ⲧ.

(65) On met souvent aussi la feuille avant ce groupe (pl. B. n. 69.c), comme on la met avant beaucoup d'autres; comp. ⲦϤ et ⲀⲦϤ, le père; ⲘⲤⲦ, et ⲀⲘⲤⲦ, le dieu Amset; ⲘⲚ et ⲀⲘⲚ, le dieu Amon; ϤⲦⲞⲨ et ⲀϤⲦ, quatre; ⲚⲔ et ⲀⲚⲞⲔ, moi; ⲞϨ et ⲀⲞϨ la lune; ϨⲘ̀ et ⲀϨⲘ̀, dans; ⲞⲨⲢⲰ et ⲀⲞⲨⲢⲰ, la reine; ⲔⲔ et ⲀⲔⲔ, les ténèbres; ϨⲢ et ⲀϨⲢ, une région mystique; etc. Jusqu'à cette heure je n'aurais à offrir que des conjectures à l'égard de son explication.

(66) Voy. les exemples les plus frappans de ce genre de groupes réunis dans la note n. C. de l'Appendix.

4. *Caractères déterminatifs.*

40. Après avoir ainsi enrichi et restreint à la fois l'alphabet phonétique de Champollion, il est temps, je crois, de passer à la seconde classe principale des caractères intermédiaires, aux *déterminatifs*. C'est une des parties les plus intéressantes de l'écriture hiéroglyphique et qui répand sur tout le système la plus grande variété et un charme tout particulier.

Si nous avons vu jusqu'à présent, comment les caractères idéographiques se rapprochaient de l'écriture phonétique, en devenant eux-mêmes phonétiques en certains cas, nous verrons maintenant un genre de combinaison et d'explication mutuelle de ces deux ordres de signes, où chacun d'eux conserve parfaitement sa nature à lui et ne se réunissent qu'extérieurement.

41. Nous avons déjà plusieurs fois parlé de cette tendance primitive et continuelle de ne pas renoncer aux signes symboliques. Et en effet, cette écriture symbolique propagée de génération en génération depuis tant de siècles, s'était trop identifiée avec la religion, les mythes, les coutumes des Égyptiens pour pouvoir jamais être remplacée par le système uniforme, sans attrait ni pour l'oeil ni pour la fantaisie, d'une écriture purement phonétique. Qu'on se figure ces miliers d'inscriptions brillantes et imposantes, par la variété des objets et des couleurs, qui couvrent les temples et les palais, les obélisques et les statues, transformées dans une répétition monotone de ces 20 ou 30 signes de notre alphabet général. Quel aspect repoussant, prétentieux, insupportable sous tous les rapports, que celui d'une telle écriture; elle cesserait dès le moment d'être monumentale.

42. S'il y a là par conséquent un intérêt national à ne pas trop repousser l'écriture idéographique, le déve-

loppement même du système hiéroglyphique comme nous l'avons poursuivi jusqu'ici, nous explique aussi le besoin particulier de ramener à l'unité chaque groupe phonétique en y joignant un signe symbolique, de le concentrer, pour ainsi dire, dans un seul symbole et de le séparer ainsi du groupe suivant, comme nous le faisons, en laissant un intervalle après chaque mot. Cela devenait d'autant plus nécessaire qu'on cessait de bonne heure de distinguer les voyelles, et nous avons déjà vu (§. 37.) plusieurs exemples de paroles, très différentes, écrites absolument avec les mêmes lettres et distinguées uniquement par les différens déterminatifs. Régulièrement chaque groupe devait renfermer un signe idéographique.

Nous avons vu comment on subvenait en partie à ce besoin en plaçant le signe symbolique à la tête du mot. Mais cet emploi n'admettait qu'un nombre assez borné de signes idéographiques. Les symboles commençaient à manquer; l'ancien fonds s'était enfin épuisé; il était difficile et dangereux d'admettre trop d'innovations; et même la difficulté de la représentation matérielle s'y serait enfin opposée. Tout cela conduisait nécessairement à l'essai de la *généralisation* des signes symboliques, afin d'en gagner un pour chaque groupe à moins de frais. Les signes initiaux n'admettaient pas, d'après leur nature, cette généralisation; ils ne pouvaient avoir qu'une valeur toute spéciale.

43. On inventait donc pour satisfaire à ce nouveau besoin les *signes déterminatifs*, invention très fertile et que l'on développait avec beaucoup de prédilection. On divisait à cet effet tous les objets en différentes classes, et l'on fixait pour chaque classe un signe caractéristique et facile à tracer, qu'on ajoutait à la fin de chaque mot appartenant à cette classe. On *déterminait* surtout ainsi les groupes qui n'avaient pas de signe idéographique pour initiale.

44. Comme les déterminatifs ont au fond le même but que les signes initiaux, il n'est pas rare de trouver les mêmes caractères tantôt comme déterminatifs, tantôt comme initiaux, tantôt enfin seuls dans leur valeur primitive et symbolique. On trouvera plusieurs exemples plus bas (Append. not. C.), où nous parlerons des groupes ϩⲛ̀, ⲙⲉⲓⲟ, ⲙⲏⲓ, ⲥⲛ, qui ont tous de plus la particularité de mettre la prononciation avant l'initiale. Le *luth*, symbole ou initiale très fréquent du groupe ⲛⲟϥⲣⲉ (pl. A. II. 9. et p. 31.) se trouve comme déterminatif sur un vase en bronze de Turin dans un nom de femme (pl. B.n. 80.) ⲣⲟⲙⲡⲉ-ⲛⲟϥⲣⲉ, *la bonne palme.* Il y a même encore un exemple du temps des Romains dans le nom d'Antonin Pie, dont la première syllabe s'écrit ou par l'*œil avec le sourcil* seul (pl. B.n. 81.[a] Obél. Barb. côt. II.) ou avec l'*œil* comme initiale (pl. B. n. 81.[b] Ros. M. St. vol. II. pl. XXVII. n. 11.[h]); ou bien avec l'*œil* comme déterminatif du groupe phonétique ⲁⲛ (pl. B. n. 81.[c] Obél. Barb. bis).

45. Or, ces signes déterminatifs sont plus ou moins génériques, c'est-à-dire qu'ils s'appliquent à un nombre plus ou moins grand de mots appartenant à la même classe. Et il y a même une quantité très nombreuse de signes surtout figuratifs d'une valeur si spéciale qu'ils ne s'appliquent qu'à un seul mot. Champollion dans le riche et excellent chapitre de sa grammaire qui traite cette partie, les divise par conséquent en *déterminatifs d'espèce* et en *déterminatifs de genre*, en mettant les premiers en avant. Je crois que les déterminatifs de genre sont les plus anciens et qu'ils ont donné naissance aux déterminatifs d'espèce que l'on devait affectionner dans les inscriptions pompeuses destinées à décorer les murs des temples et autres grands monumens où ils servaient plutôt d'ornemens flatteurs à l'œil par la variété et le talent de l'artiste

qui s' y déployait, que pour répondre à un véritable besoin, comme faisaient les déterminatifs de genre. Ces derniers sont tous des signes très simples qui, par cela même qu'ils s'appliquent à une grande quantité de mots, offrent un avantage bien réel à la lecture. Aussi se sont-ils conservés presque tous dans l'écriture hiératique et une partie même dans le démotique, tandisque la foule variée et brillante des déterminatifs d'espèce en est presque entièrement disparue. La plupart des déterminatifs spéciaux se trouvent aussi seuls, sans groupe phonétique, et il semble souvent que le groupe phonétique accompagne le signe figuratif, tandisque celui-ci devait plutôt accompagner et déterminer l' autre. Il n' est pas rare de trouver même deux et jusqu'à trois déterminatifs dont le dernier est alors le plus générique. ⲥϣⲛⲓⲛ, le lotus (pl. B. n. 82.) a le déterminatif spécial d'une fleur de lotus et le déterminatif générique de toutes les fleurs. ⲙⲛ-ϯ, l'hirondelle, nom de femme, (pl. B. n. 83.) est suivi du déterminatif spécial de l' hirondelle et du déterminatif générique des femmes.

46. J'ai donné sur notre planche A. n. V. un choix de déterminatifs génériques de substantifs et de verbes. On reconnaîtra facilement les rapports entre la représentation et sa signification. Le déterminatif des quadrupèdes représente *la partie postérieure d'un animal* avec ses pattes et sa queue; celui des métaux *trois grains* pris probablement des grains d'or dont on se servait beaucoup en Égypte; celui des membres humains n'est pas encore reconnu; l'angle des régions non plus; le signe suivant représente *le plan d'une ville*; et celui qui vient après *les inégalités d'un pays montagneux*; viennent *les ondes de l'eau*; *la cassolette avec la colonne de fumée*; *la pierre de taille*; *le plan d'une maison*; *le moineau*, fléau de l'Égypte; un *homme* dans une pose inconnue; un *canif*

pour tailler les roseaux; *deux jambes* pour indiquer le mouvement; *le bras armé*; *le couteau*; l' *homme qui porte son doigt à la bouche.* Les petits signes qui suivent seront expliqués tout à l'heure.

47. Dans la colonne suivante n. VI. on trouve un choix de déterminatifs d'espèce avec leur groupes phonétiques. La plupart ont été mentionnés spécialement dans le texte.

5. *Signes déterminatifs grammaticaux.*

48. Il me reste donc à dire encore quelques mots sur les signes distinctifs que j'ai ajoutés aux déterminatifs génériques de la colonne n. V. Ils se composent tous d'une petite ligne et du segment de sphère; et sont tous des formes grammaticales.

Des trois premiers signes on connaît déjà le second, le *segment de sphère*, signe du genre féminin. Il se met en hiéroglyphes aussi constamment *après* le substantif, qu'on le met en copte *avant*, et Champollion, disant dans sa Grammaire p. 175. qu'il „ *se place indifféremment en préfixe ou en affixe* „ ne peut avoir eu en vue que quelques rares exemples de signes idéographiques où on l'a mis, dans un but purement calligraphique, à une place laissée vide par la forme de l'objet représenté, par exemple audessous de la hache, symbole du dieu, ou du vautour, symbole de la mère (pl. B. n. 34.) La preuve en est que cela ne peut arriver que pour des signes idéographiques, et jamais dans des groupes composés de plusieurs signes; et même pour les signes idéographiques, l'écriture hiératique repousse complétement cet arrangement calligraphique. Au contraire, l'article composé du *segment* et de l'*aigle* (pl. A. VII. c. 26.) Ⲧⲁ, qui originairement était plutôt démonstratif, se place tout aussi régulièrement *avant* son substan-

tif. De même l'article *masculin*, soit simple, soit composé (pl. A. VII. c. 25.) et l'article du *pluriel* se placent *avant*, sans exception. Cet usage constant est déjà la preuve la plus évidente que le *segment de sphère*, signe du genre fémimin, se *prononcait* aussi autrefois dans le dialecte sacré *après* son nom, c'est-à-dire qu'il était plutôt une désinence qu'un article (67).

49. Nous trouvons souvent le même signe avec une petite ligne attenante après des hiéroglyphes idéographiques, et ailleurs la ligne seule. Champollion (Gr. p. 58.) dit que ces deux notes, l'une aussi bien que l'autre, désignent le passage d'un caractère phonétique ou symbolique à l'état figuratif. Or l'observation seule que ces deux notes ne se remplacent jamais dans les variantes d'un seul et même hiéroglyphe, doit nous convaincre que leur signification n'est pas la même, et une confrontation de tous les exemples que j'ai pu rassembler, m'a démontré au contraire que *tous les signes affectés de la ligne seule sont des masculins*, et *tous*

(67) Je crois trouver une trace de cette terminaison féminine dans le passage de Plut. de Is. p. 374 : Τὴν δ' Ἶσιν ἔστιν ὅτε καὶ Μοὺθ προςαγορεύουσι. Σημαίνουσι δὲ τῷ ὀνόματι μητέρα. Or le nom de *mère* est un des plus fréqueus de l'Isis, il s'écrit par le vautour, symbole de la mère; mais son nom n'est plus en copte ⲙⲁⲩ-ⲧ, mais ⲧ-ⲙⲁⲩ; l'article est passé avant. Je crois de même, que le ⲧ de *Neith* n'est que terminaison féminine ⲛⲏⲓ-ⲧ. La langue copte elle-même a conservé des traces de cette ancienne terminaison dans le ⲥ, terminaison féminine des adjectifs, ⲧⲏⲣ-ϥ, totus; ⲧⲏⲣ-ⲥ, tota; le ϥ dérive du ⲡ masculin, le ⲥ du ⲧ. – Il y a encore d'autres traces de la terminaison ⲧ dans la langue copte, qui ne peuvent pas être développées ici. – J'ajoute encore que si Champollion Gr p. 178. parle du *segment de sphère* et de l' *œuf* (pl. A. V. n. 3.) comme d'une variante du *segment* seul pour des noms communs en général, il faut restreindre cela aux déesses, aux animaux femelles divinisées et aux reines.

ceux qui de plus ont le segment sont des féminins. Champollion pouvait se tromper sur ce fait important parceque une grande partie de ces signes ne se recontrent jamais en lettres phonétiques, de manière qu' il se trouvait souvent obligé de recourir à la langue copte qui lui suggérait alors quelques fois des mots que le dialecte sacré n'avait jamais possédés, et qui ne lui présentaient par conséquent pas toujours le genre vrai. Nous avons déjà vu un exemple dans le mot féminin ⲒⲢⲒ-Ⲧ, l' *œil*, auquel Champollion avait substitué le mot copte masculin Ⲡ-ⲂⲀⲖ. Pour m'assurer d'avantage du fait dont je m'étais aperçu par la confrontation des exemples dont la prononciation était connue, j' ai observé dans tous les passages où je rencontrais un tel signe, le genre des adjectifs ou pronoms qui y étaient joints, et on en trouvera les résultats sur notre pl. B. n. 85. (68). La petite ligne n' est pas essentielle à côté du segment de sphère ; presque tous les exemples qui portent les deux signes se rencontrent aussi avec le segment seul, et la petite ligne se trouve beaucoup plus souvent avec les masculins qu'avec les féminins. La raison s'en conçoit si on regarde le but spécial de ces deux notes et l'origine qu' elles ont probablement eue.

50. Ce but est de désigner l' hiéroglyphe qu'elles accompagneut comme parole entière, comme substantif; car il faut bien remarquer qu'elles n'affectent jamais les verbes. Voilà pourquoi on les trouve rarement avec des signes figuratifs qui ne soient facilement exposés à des méprises, mais au contraire on les trouve avec des signes qui, ou comme lettres phonétiques ou comme initiales ou comme déterminatifs sont souvent dépouillés de leur sens primitif (69); voilà pourquoi encore on les mettait aussi quand un

(68) Voy. l'Appendix not. D.

(69) Ce n'est guère que le *soleil* et l'*angle* qui gardent quel-

signe entrait comme parole entière dans un composé (70), ou lorsque la parole entière changeait de signification (71). Or pour les noms féminins, l'addition du segment de sphère suffisait pour les caractériser comme substantifs. Pour les masculins il n'y avait pas de terminaison caractéristique, *si ce n'était la ligne même*, et c' est précisément ce qui me paraît le plus probable. Nous avons déjà vu que la vraie opposition n' est pas entre *ligne* et *ligne avec le segment*, mais entre *ligne* et *segment*. Il est bien naturel de supposer qu'il y avait antrefois une terminaison masculine analogue à celle des féminins. Et nous en trouvons en effet les traces encore dans la terminaison -ϥ des adjectifs masculins dans la langue copte. S'il s'en trouvait, on l'exprimait aussi sans doute, et il semble que cette ancienne terminaison pouvait le plus facilement se conserver dans la partie la plus ancienne de l' écriture, dans l'écriture idéographique, à laquelle nous trouvons en effet restreint l' usage de la petite ligne. Si on considère de plus que cette ligne se voit souvent très grosse dans les grands monumens et qu'au contraire le carré, représentant l' article masculin ⲡⲉ avant les paroles, est toujours oblong et souvent très mince, l' idée se présente d'elle-même que le carré n'est qu'une autre forme de la ligne simple. Ce fait, s'il est vrai comme nous le croyons, con-

quefois la petite ligne lorsqu'ils ne sont que déterminatifs. C'était alors peut-être la calligraphie qui favorisait de telles exceptions en cherchant un complément local, pour ainsi dire, pour remplir la largeur de la colonne.

(70) Cf. le nom de Nectanèbe (pl. B. n. 9.), celui de ⲃⲁⲓ-ⲛⲟϥⲣⲉ (pl. B. n. 80.), celui de ⲥⲁ-ⲡⲉ-ϣⲉ-ⲣⲟ (pl. B. n. 21.)

(71) La bouche avec la ligne peut signifier figurativement la *bouche* même, ou symboliquement le *chapitre*, ou bien la *porte* avec le déterminatif des battans de porte. Plusieurs substantifs deviennent prépositions et gardent néanmoins la ligne.

firmerait d'ailleurs d'une manière très surprenante une observation linguistique que j' ai faite ailleurs (72). Il n' est pas difficile d' imaginer, comment la petite ligne, lorsque la terminaison ⲣ eût disparu dans la langue (et je présume que cela avait eu lieu de très bonne heure) et ne se trouvait réellement plus dans l' écriture qu' après des signes idéographiques, pouvait être méconnue plus tard et prise pour une indication de l'état idéographique en général, de manière qu' on la joignait aussi au segment de sphère des signes idéographiques féminins, sans en faire cependant un élément nécessaire.

51. Le duel fut désigné ou figurativement par le redoublement de l'objet, ou par le déterminatif figuratif de deux lignes droites (73), exprimant le nombre *deux*, ou par la terminaison *phonétique* ϯ ou ⲓ (74) qui est la même pour les deux genres : ⲛⲟⲩⲧⲣ̀ ⲥⲟⲛ-ϯ, *les deux dieux frères* (Ch. Gr. p. 165. Voy. pl. B. n. 88.), et par fois le genre féminin est encore noté avant la terminaison du duel ⲙⲛ-ⲧ-ϯ (pl. B. n. 87.b).

52. Le pluriel enfin fut désigné ou figurativement par la triple répétition de l'objet ⲛⲓ-ⲛⲟⲩⲧⲣ̀ (pl.B.n.89.a), ou par le déterminatif figuratif des trois lignes (pl.B.n.89.b), ou bien par la terminaison phonétique -ⲟⲩ, à laquelle

(72) Voy. l'Appendix note E.

(73) Champollion Gr. p. 163. ne mentionne que les deux lignes obliques seules ou avec le segment de sphère qu'il paraît regarder comme symbolique. Les lignes droites se rencontrent souvent, ⲙⲛⲟϯ-ϯ les deux mamelles (pl. B. n. 87.a) Rit. Tur. avantdernière ligne; ⲧⲛϩⲟⲩ-ϯ les deux ailes (pl. B. n. 87.b) Rit. Tur. P. II. §. III. n. 18. l. 14.; ⲓⲣⲓ-ϯ, les deux yeux (pl.B.n.87.c); ⲙⲉϩⲉ-ϯ, les deuxplumes (pl.B.n.87c.) Rit. Busca.

(74) L'affaiblissement de la syllabe ϯ en ⲓ a aussi lieu pour la terminaison féminine du singulier.

on joint ordinairement, mais pas toujours, les trois lignes ⲙⲥ-ⲟⲩ (pl. B. n. 90.)

---

53. Pour faciliter l'application de notre alphabet aux monumens, j'ai encore ajouté en trois colonnes (pl.A.n.VII.) *un choix des principaux titres de rois ou particuliers*, *les dénominations de parenté* et *les pronoms les plus ordinaires*; sous n. VIII. *les nombres*; et sous n. IX. *les mois*. On voit que l'année des Égyptiens était divisée en tétrades, dont la première représentée par un jardin, ϣⲛⲏ, embrassait originairement les quatre mois du printemps, la seconde, ϩⲣ, c. ϩⲣⲉ, nourriture, les quatre mois de récolte, et la troisième, ϣⲱⲧⲉ ⲛ̀ ⲙⲱⲟⲩ, réservoir d'eau, les quatre mois d'inondation. Les mois traversaient cependant tour-à-tour tout le cercle de l'année, puisque les Épyptiens avaient une année vague. Dans le dernier compartiment enfin, on trouve d'abord sous n. X. les trois noms de *Ptolémée*, *Cléopatre* et *Alexandre* dont la décomposition par Champollion donnait naissance à toute la science hiéroplyphique, et sous n. XI. les *cartouches royaux qui se trouvent sur les obélisques de Rome*. Il y en a parmi eux de toutes les époques marquantes excepté de celle des Lagides à laquelle appartiennent les trois noms de n.X.

APPENDIX.

Note A. (voy. pag. 19.)

Champollion (Gramm. Ch. I. §. 37.) fait appartenir l'écriture *hiératique* de Clément à l'écriture *sacrée* d'Hérodote, de Diodore, et des Inscr. de Rosette et de Turin. M. *Letronne* cherche à développer plus en détail la même opinion dans son Examen du passage connu de Clément, inséré au Précis Hiéroglyphique de Champollion p. 384. suivv. II. éd. Voici l'état de la question.

Hérodote, Diodore, et les Inscr. de Rosette et de Turin ne font que deux divisions, Clément seul en fait trois. Leurs expressions sont les suivantes:

Hérodote:	γράμματα ἱερά		δημοτικά
Diodore.	γράμματα ἱερά		δημώδη
Inscriptions:	γράμματα ἱερά		ἐγχώρια
Manéthon:	γρ. ἱερογραφικά ou θεῶν γράμματα		
Clément:	γρ. ἱερογλυφικά	ἱερατικά	ἐπιστολογραφικά

Les trois écritures des monumens correspondent évidemment aux trois expressions de Clément, qui les caractérisent parfaitement bien. Il ne peut pas y avoir de doute non plus que l'*hiéroglyphique* de Clément doive se retrouver dans l'écriture *sacrée* d'Hérodote, et l'*épistolographique* dans son écriture *démotique*. Mais la question est de savoir, de quel côté il faut placer l'*hiératique* de Clément. L'usage moderne s'est décidé pour MM. Champollion et Letronne, parcequ'on a retenu les deux premières expressions de Clément en échangeant sa troisième contre la seconde d'Hérodote. Aussi ne prétendrai-je pas vouloir changer cet usage; il importe très peu, si les méprises qui pourraient s'y attacher sont écartées.

Examinons d'abord le raisonnement du célèbre antiquaire français dont l'autorité imposante doit nous engager d'autant plus à examiner scrupuleusement une opinion que nous ne saurions partager. 1. „ Quant à l'hiératique, dit-il, il est certain que c'était une espèce de caractères *sacrés*, puisque, selon Clément d'Alexandrie, c'était celle dont les *hiérogrammates* (ou greffiers sacrés) se servaient „ On voit que cette raison ne saurait être concluante; car les greffiers n'étaient sûrement pas appelés sacrés à cause de l'écriture sacrée dont ils se servaient, mais à cause de la littérature sacrée dont ils étaient chargés. 2. *M. Letronne* appuye sur ce que l'hiératique est une tachygraphie *hiéroglyphique*. Il aurait dû seulement insister sur le mot *tachygraphie*, qui à lui seul devait écarter toute pensée à une écriture *sacrée*; car qu'est ce qui peut mieux différencier une écriture populaire d'avec une écriture sacrée que son caractère cursif. 3. M. Letronne dit que Clément se sert du mot ἱερογλυφικά, caractères sacrés *sculptés*, à la place de ἱερά, pour laisser

entrevoir que l'hiératique était une écriture sacrée *écrite*,, qu'on pourrait appeler *hiérographique* ". Mais si on veut prendre l'expression de Clément dans le sens le plus strict, elle est toujours trop étroite; car l'écriture hiéroglyphique ne fut pas seulement sculptée, mais aussi écrite, et nous trouvons justement l'expression ἱερογραφικά, que M. Letronne propose pour l'écriture hiératique, employée par Manéthon, non pas pour l'écriture hiératique, mais bien pour l'écriture hiéroglyphique. Clément nommait l'écriture sacrée hiéroglyphique pour la désigner ainsi plus clairement en rappelant son emploi principal. Je pourrais faire valoir tout aussi bien pour mon opinion les deux expressions spéciales d'hiératique et épistolographique vis-à-vis de l'expression plus générale de démotique chez Hérodote. 4. Le quatrième point de M. Letronne contient une justification de l' expression ἱερά au lieu de ἱερογλυφικά dans l'inscription de Rosette. On voit que pour nous cette expression n'a pas besoin d' être justifiée parcequ'elle est employée au propre. Le mot ἐγχώρια ne décide ni pour l'une, ni pour l'autre opinion.

Une simple inspection des trois écritures en question suffirait pour qu' on ne revint pas d'avantage sur la véritable nature de l'écriture hiératique. Une écriture sacrée ne peut être qu'une, et exclut, d'après sa nature, un caractère essentiellement cursif, comme nous le trouvons dans l'écriture hiératique. Je rappelle le dévanâgari des Indiens et l'écriture carrée des Hébreux. Si nous cherchons les différences caractéristiques entre l'épistolographique, comme appartenant sans aucune contestation au *démotique* et l'écriture hiéroglyphique, comme appartenant sans doute à l'écriture *sacrée*, on n'en trouve absolument pas d'autres que celles qui constituent aussi la différence entre l'hiéroglyphique et l'hiératique. Il y en a quatre principales.

1. Tous les *hiéroglyphes* soit sculptés soit écrits présentent des figures d'objets physiques faciles à reconnaître. L'écriture *hiératique* consiste au contraire en caractères dont aucun ne saurait être reconnu, et qui paraîtraient tous des signes de pure convention, si on ne pouvait les confronter signe par signe avec les hiéroglyphes dont ils sont les abréviations. En un mot, l'une est une écriture monumentale, l'autre une écriture cursive.

2. La direction des *hiéroglyphes* la plus ancienne et la plus usitée de tous les temps, et la seule, presque sans exception, dans

les papyrus, est celle de haut en bas en colonnes *verticales* qui se suivent comme chez les Chinois de droite à gauche. Les papyrus *hiératiques* sont au contraire constamment écrits en lignes *horizontales*, et je ne connais, à cet égard, aucune exception.

3. L'arrangement des signes *hiéroglyphiques* entre eux ne correspond souvent pas exactement à l'ordre de la prononciation, mais suit plutôt un principe calligraphique. Les signes *hiératiques* suivent constamment l'ordre exact de la prononciation.

4. L'écriture hiératique exclut beaucoup de signes figuratifs ou symboliques dont la reproduction serait trop compliquée pour une écriture cursive. Elle admet par conséquent plus d'expressions phonétiques que l'écriture hiéroglyphique.

Or, l'écriture *démotique* est une écriture *cursive* avec quelques abréviations de plus. Elle se lit constamment en lignes *horizontales*. Elle *suit exactement la prononciation* de son dialecte, et *évite les signes figuratifs et symboliques* encore d'avantage sans cependant les abandonner entièrement.

Il me paraît que cet aperçu doit lever toute incertitude relativement à la nature non sacrée de l'écriture hiératique. Mais on doit s'apercevoir en même temps que les différences qui existent entre l'écriture hiératique et démotique sont trop légères pour constituer deux écritures distinctes dans un usage simultané, comme nous le voyons depuis les Psamétiques jusque sous les empereurs, s'il n'y avait pas une autre raison pour cela.

Et cette raison n'est autre que la différence du dialecte, comme je l'ai dit dans le texte. Cette différence bien qu'elle soit de la plus haute importance pour le déchiffrement des différens monumens, a été cependant presque entièrement négligée jusqu'à présent. C'est pourquoi j'en dirai encore quelques paroles.

Nous savons par les auteurs grecs que les Égyptiens avaient un dialecte *sacré* et un dialecte *populaire*. Il s'entend que le peuple ne parlait pas ces deux dialectes dans le même temps, mais que le dialecte sacré était le langage le plus ancien conservé seulement par les écrits, et qui ne pouvait pas s'altérer, parce-que les anciennes inscriptions des temples et monumens de tout genre, exposées aux yeux de tout le monde, devaient arrêter toute innovation. C'était la langue savante des prêtres et des

castes instruites, et par conséquent, comme le sanscrit pour les Indiens encore aujourd'hui, et comme le latin pour l'Europe du moyen âge, la langue des livres. Il s'entend aussi, que la langue du peuple ne pouvait pas s'arrêter pour cela dans sa marche tracée, qu'elle devait s'éloigner toujours plus de la langue classique. C'est ce que nous trouvons en effet en comparant la langue des hiéroglyphes avec la langue copte qui doit nous représenter le dialecte populaire. Il ne conviendrait plus aujourd'hui d'essayer d'accréditer l'étude des hiéroglyphes en faisant croire que la langue copte ne diffère en rien de la langue des hiéroglyphes. Nous connaissons avec une entière certitude beaucoup de mots qui ne se trouvent plus dans la langue copte et beaucoup qui ont été ou altérés ou remplacés par d'autres. Il ne faut pas se dissimuler non plus que la grammaire même a été altérée en bien des particularités; cela ne pouvait pas être autrement dans une durée de langue de plus de 3000 ans. Mais il ne faut pas oublier avec tout cela que la langue égyptienne n'avait pas autant à perdre ou à altérer qu'une langue indogermanique et que sa structure ressemble beaucoup plus à celle des langues sémitiques. Les différences dont nous parlons sont cependant assez nombreuses et assez marquées pour constituer deux dialectes, et on ne saurait plus douter que nous avons là justement les deux dialectes dont les anciens nous parlent. Nous ne pouvons pas alléguer un exemple plus frappant pour ce que nous venons d'avancer que le passage du prêtre égyptien Manéthon (ap. Joseph. c. Ap. p. 445.) qui en expliquant le mot ὕκσως, par lequel on désignait les peuples pasteurs, débordés dans l'Égypte du temps de la 15me et 16me dynastie, dit: τὸ γὰρ ὑκ καθ' ἱερὰν γλῶσσαν, βασιλέα σημαίνει, τὸ δὲ σως ποιμήν ἐστι καὶ ποιμένες κατὰ τὴν κοινὴν διάλεκτον. „ *Hyk* signifie *roi* dans la „ langue sacrée, et *sôs pasteur* dans le dialecte vulgaire. „ Et en effet le mot *hyk* avec la signification de *roi* est très fréquent dans les hiéroglyphes de tous les temps (pl. B. n. 3.a) et ne se trouve plus dans la langue copte, tandisque ϣⲱⲥ, *schôs*, est la seule expression pour *pasteur* dans la langue copte et ne s'est pas encore trouvé, autant que je sache, dans les hiéroglyphes avec cette signification, à moins qu'on ne le veuille, avec Champollion, reconnaître dans le nom ϣⲱⲥⲟⲩ (pl.B.n.3.b) partilier à un peuple qui est nommé avec beaucoup d'autres vaincus

par Ramses III et Ménephtah son père (Voy. Ch. Gr. p. 182. Comp. Ros. M. St. pl. CII. l. 8. et pl. LIX.). D'ailleurs le passage de Manéthon nous apprend seulement que le mot *hyk*, roi, n'était plus en usage de son temps, tandisque le mot *schôs* existait encore; il ne veut point dire que ce dernier mot appartienne exclusivement au dialecte populaire.

Si donc on doit être persuadé que le langage des hiéroglyphes était de tous les temps le dialecte *sacré* et que les textes hiératiques qui ne nous présentent absolument qu'une tachygraphie des hiéroglyphes, doivent être de même conçus en langue *sacrée,* il ne sera pas difficile de se convaincre que les textes démotiques au contraire renferment le dialecte *vulgaire*. L'analyse des textes démotiques, encourageante d'un côté par les traductions en langue grecque qui existent de plusieurs d'entre eux et par les transcriptions en lettres grecques de près de 400. mots dont M. Reuvens a publié quelques échantillons dans ses lettres à M. Letronne, rencontre cependant beaucoup de difficultés dans le détail, parceque nous ne pouvons pas établir une confrontation aussi complète, entre les caractères démotiques et hiéroglyphiques, qu' entre les caractères hiératiques et hiéroglyphiques, moyennant le Rituel. Mais la seule observation, que l'hiératique est de plus en plus restreint à l'usage sacré et scientifique, tandisque tous les textes démotiques que nous connaissons jusqu'ici traitent des affaires judiciaires ou privées, enfin des choses qui devaient être entendues aussi bien par le bas peuple que par les érudits, devrait suffire pour nous convaincre que la langue sacrée n'y était plus à sa place et que nous devons y chercher le dialecte vulgaire. L'examen des deux textes de l'inscription de Rosette confirme pleinement l'opinion que je viens d'émettre. Une des différences les plus marquées du dialecte sacré d'avec la langue copte consiste en ce que la plupart des terminaisons grammaticales qui autrefois furent postposées aux substantifs et aux verbes se trouvent préposées dans la langue copte, phénomène linguistique qui se répète presque dans toutes les langues.

Le verbe ϯ *donner*, est par conséquent conjugué

en hièroglyphes	en copte	
(pl.A.n.VIII.3me col.)		
ϯ-ⲉⲓ	ⲉⲓ-ϯ	je donne
ϯ-ⲕ ou ϯ-ⲧ	ⲕ-ϯ	tu donnes
ϯ-ϥ	ϥ-ϯ	il donne
ϯ-ⲥ	ⲥ-ϯ	elle donne
ϯ-ⲛ	ⲛ̀-ϯ	nous donnons
ϯ-ⲧⲛ	ⲧⲉⲧⲛ̀-ϯ	vous donnez
ϯ-ⲥⲛ	ⲟⲩ-ϯ ou ⲥⲉ-ϯ	ils donnent.

Le pronom personnel se place en hiéroglyphes après, en copte avant

ⲡ-ϣⲏⲣⲉ-ⲓ	ⲡⲁ-ϣⲏⲣⲉ	mon fils
ⲡ-ϣⲏⲣⲉ-ⲕ ou-ⲧ	ⲡⲉⲕ-ϣⲏⲣⲉ	ton fils
ⲡ-ϣⲏⲣⲉ-ϥ	ⲡⲉϥ-ϣⲏⲣⲉ	son fils (masc.)
ⲡ-ϣⲏⲣⲉ-ⲥ	ⲡⲉⲥ-ϣⲏⲣⲉ	son fils (fém.)
ⲡ-ϣⲏⲣⲉ-ⲛ	ⲡⲉⲛ-ϣⲏⲣⲉ	notre fils
ⲡ-ϣⲏⲣⲉ-ⲧⲛ̀	ⲡⲉⲧⲉⲛ-ϣⲏⲣⲉ	votre fils
ⲡ-ϣⲏⲣⲉ-ⲥⲛ	ⲡⲟⲩ-ϣⲏⲣⲉ	leur fils.

Or, nous trouvons qu'en cela le texte démotique de l'inscription de Rosette se range parfaitement du côté de la langue copte. Là où le texte hiéroglyphique nous donne ϣⲏⲣⲉ-ϥ, ses enfants, (pl. B. n. 4.a) le texte démotique lit ⲡⲉϥ-ϣⲏⲣⲉ (pl. B. n. 4.b) comme en copte. La même chose s'observe pour les terminaisons des verbes. Certaines nuances de l'alphabet même qui se sont impatronisées plus tard dans la langue égyptienne se trouvent déjà en usage dans le démotique, tandisqu'elles sont négligées dans les inscriptions hiéroglyphiques du même temps. Je veux parler d'un vocalisme presqu'aussi constant que dans la langue copte et de la parfaite séparation de l'*r* et de l'*l* (pl. B. n. 5.)

qui, comme on sait, se confondent constamment dans les hiéroglyphes, parceque ce n'était autrefois qu'une seule et même lettre, et qui dans tous les textes démotiques sont des lettres aussi distinctes que dans la langue copte. Il est d'ailleurs encore à remarquer que ces deux lettres démotiques qui ont une ressemblance frappante avec le Pehlvi ne paraissent pas dériver immédiatement de l'hiératique, mais être nouvellement introduites. L'abréviation de la bouche pour *r* disparaît bientôt entièrement. L'analyse raisonnée et détaillée de toute l'inscription de Rosette, que nous attendons de M. Salvolini, confirmera sans doute ce que je viens de dire, quoiqu' il se pourrait bien qu'aussi là on rencontrât encore quelques petites différences d'avec la langue copte qui nous fait connaître la langue égyptienne de 6 ou 8 siècles après.

Note B. (voy. pag. 32.)

L' œil est toujours rendu figurativement dans l' écriture sacrée, et Champollion le traduit toujours par le mot copte ⲃⲁⲗ. Voici les raisons qui me font croire que le mot ⲃⲁⲗ n'appartient qu'au dialecte vulgaire et que le dialecte sacré se servait au contraire constamment du mot ⲓⲣⲓ qui n'existe plus dans la langue copte. 1. L'œil, en hiéroglyphes, porte constamment les signes du genre féminin (Voy. plus bas not. D.) et deux fois au Rituel P. II. §. I. n. 19. et n. 22. il est construit avec le démonstratif au féminin (pl. B. n. 15.a) ⲓⲣⲓ ⲧⲟⲩⲓ, iri toui. Le mot ⲃⲁⲗ au contraire est masculin. 2. Nous avons le témoignage directe de Plutarque que ἶρι veut dire œil en égyptien. 3. On trouve très souvent l'œil dans sa signification connue de *faire*, ⲉⲓⲣⲉ et ⲓⲣⲓ en copte, avec la variante du groupe complet ⲓⲣⲓ (n. 15.b). Or on ne trouve jamais de différentes significations, si la prononciation n' est pas la même. 4. Ce caractère pouvait donc être employé phonétiquement pour la voyelle Ⲓ, i, au temps des Ptolémées, où nous trouvons l'I des noms d'*Arsinoé* et de *Bérénice* écrit avec l'œil, mais il ne pouvait pas être employé pour *A* ou *O* comme Champollion le croyait autrefois en transcrivant le nom du père du roi Mantuôtp, nom qui à tort s'est glissé dans les listes des rois, car les monumens

ne le présentent pas, (voy. la II. de Lettre à M. le D.d. Bl. p. 115.) ⲁⲁⲥⲛ̀ au lieu de ⲛⲥⲛ̀ ou plutôt ⲛⲓⲣⲓⲥⲛ̀ (pl. B. n. 16.) De même le nom de la reine pl. B. n. 17. ne devrait pas être lu ⲁⲙⲛⲟⲩⲥ̀, mais ⲁⲙⲛⲓⲧⲥ̀ ou plutôt ⲁⲙⲛⲓⲣⲓⲧⲥ̀.

Je ne doute pas que dans le groupe symbolique d'Osiris l'œil ne représente réellement la seconde partie du nom (ⲓⲣⲓ), et le trône la première ⲟⲩⲥ, comme il représente dans le groupe du nom d'Isis la même lettre C avec une autre voyelle ⲎⲤ ou ⲒⲤ. On a méconnu jusqu'à présent cette décomposition du groupe d'Osiris parceque dans les textes hiéroglyphiques l'œil précède ordinairement le trône d'après un arrangement calligraphique (pl. B. n. 18. a 18. b) qu'on néglige aussi très souvent surtout dans les papyrus, en plaçant le trône ou le lit de repos avant l'œil (n. 18. c), ordre constant (et ceci décide de la prononciation), dans l'écriture hiératique (n. 18. d).

Note C. (voy. p. 53.)

Comme ce fait n' est pas sans importance, j' ai mis ensemble sur la planche B. n. 71. les exemples qui me se sont présentés avec le plus de certitude. - 1. La variante de ⲁⲡⲓ et ϩⲁⲡⲓ (n. 71. a. b.) est connue. Il faudrait toujours transcrire le groupe par ϩⲡⲓ, car la *corde nouée* n'indique que la prononciation du signe initial. Pour surcroit de preuve j'ai encore trouvé les deux angles comme déterminatif du groupe ϩⲡ formé de la *corde nouée* et du *carré* dans un nom propre deux fois répété sur une stèle appartenant au musée de M. le chev. Kestner. - 2. L' *œil* ou les *deux prunelles* (pl. B. n. 72. a) se trouvent souvent avec la faucille seule; ce n' est que la symétrie qui fait alors mettre l'œil *dans* la faucille; il devrait se placer *après*; et en effet, j'ai trouvé le groupe entier ⲘⲈⲒⲞ avec l'*œil* comme second signe (n. 72. b) dans un fragment de papyrus appartenant à M. le chev. Kestner; on voulait évidemment éviter de placer l' *œil* (ⲓⲣⲓ) au commencement d'un groupe avec la prononciation de ⲙ. - 3. De même on trouve l'*aune* ou seule, ou avec la *faucille* pour ⲘⲎⲒ, la *vérité* (n. 72. c). Je l' ai trouvée aussi comme second signe et avec son complément (n. 72. d) sur une stèle d'Osortasen I. existant au Louvre. - 4. Un objet carré

que je crois être le modius qui se trouve souvent sur les têtes des déesses et des reines, jamais que je sache sur celle des hommes, est le symbole d'un titre de reine, correspondant au titre ⲛⲏⲃ des rois. Il se trouve souvent comme ⲁ dans les noms romains. Ce titre de reine, ⲧ-ϩⲱⲛ en copte, la *régente*, s'écrit différemment ou par le symbole seul avec l' article féminin (n. 73.a), (ⲧ-ⲙⲏⲓ) ϩⲱⲛ-ⲧ ⲛ̀ ⲁⲙⲉⲛϯ (Rit. scène du Jugement); ou tout phonétiquement sans le symbole (n. 73.b), ϩⲛ̀-ⲧ ⲛ̀ ⲥⲁⲣⲏⲥ ⲛ̀ ⲥⲁ ⲛ̀ ⲙ̀ϩⲓⲧ, *régente de l' Égypte supérieure et inférieure*, titre de la reine Arsinoé sur la statue de Ptolémée Philadelphe au Capitole ; ou phonétiquement avec le symbole comme déterminatif (n. 73.c) (ϩⲁⲧϩⲱⲣ) ϩⲛ̀ ⲛ̀ ⲛⲓ-ⲛⲟⲩⲧⲣ *Hathor régente des dieux* (Ros. M. St. pl. CXV. n. 2.); ou comme signe initial avec son complément phonétique (n. 73.d) (ⲏⲥⲉ) ϩⲛ̀ ⲛ̀ ⲙⲁⲛⲗⲁⲕ (*Isis*) *reine de Manlak*; (Champoll. Mon. de l'Ég. et de la Nub. t. I. pl. LIII. n. 2.) ; ou enfin avec la prononciation mise avant le symbole (n. 73.e) ϩⲛ̀ ⲛ̀ ⲛⲓ-ⲑⲟ, *reine des deux Égyptes*, titre de l' épouse de Ménephtah I. (Ros. M. St. t. I. tb. IX. n. 111.)-5. L'*oie préparée* (n. 74.a) représente le groupe phonétique ⲥⲛⲧ, (n. 74.b) dont elle est la variante (Rit. Tur. P. III. §. III. n. 2. l. 33. comp. av. un Rit. de Florence); on la trouve comme déterminatif du groupe phonétique n. 75. (Rit app. à M. le marquis Busca), et comme seconde lettre du groupe phonétique n. 76. (Rit. Par. P. II. §. I. n. 33. l. 3.)-6. On trouve souvent au Rituel un groupe qui renferme l'instrument ⲥⲱⲧⲡ (voy. plus haut p. 131.) suivi de la syllabe ⲛⲟⲩ et précédé d' un ⲛ (pl. B. n 77.). Comme nous savons que ces deux lettres ne se trouvent qu'après des mots qui se terminent en ⲛ (voy. Ch. Gr §. 110.), ce signe doit avoir ici la prononciation ⲛ, et on l'a encore expressément mise avant, parceque le mot ⲥⲱⲧⲡ pouvait donner lieu à des méprises.- Je présume enfin la même chose dans les groupes ϩⲛ (n. 78.) ϩⲥ (n. 79.) et plusieurs autres qui présentent un signe idéographique à la seconde place parmi des lettres phonétiques générales.

Note. D. (voy. p. 55.)

Les deux premières colonnes de pl. B. n. 85. contiennent les hiéroglyphes qui se trouvent affectés de la petite ligne seule. J'ai commencé par ceux qui se distinguent par cela même comme masculins des mêmes hiéroglyphes pris fémininement et affectés à cet effet du segment de sphère seul.

1. Π ⲙⲁⲓ, *aimant*, *aimé*. Ros. M. St. pl. LXXXII. CXX, 3. etc.

2. Π ⲥⲱⲧⲡ, *approuvé*. Ros. M. St. t. II. n. 128.

3. Π ϣⲏⲣⲉ, le *fils* ; souvent.

4. id. souv.

5. id. souv.

6. Π ⲛⲟⲩⲧⲣ', le *dieu* ; souv.

7. Π ⲛⲏⲃ, le *seigneur* ; souv.

8. le sphinx, id. Voy. pl. B. n. 9.

Viennent les hiéroglyphes que j'ai rencontrés avec le pronom démonstratif ⲡⲟⲩⲓ ou ⲡϥⲓ, *celui*, ou avec l'article masculin.

9. Π (ϭⲃⲟⲓ) ⲡⲟⲩⲓ, le *bras*. Rit. Tur. P. III. §. III. n. 8. l. 8.

10. Π (ⲧⲟⲟⲩ) ⲡϥⲓ, la *montagne*. R. T. P. II. §. IX. n. 2. l. 1. n. 3. l. 1. etc.

11. la colonne en forme de lotus, avec le déterminatif des pierres; R. Tur. et Par. P. II. §. VIII., 17. 5. P. III. §. III. n. 15.

12. le couvercle de carquois, (Π) ⲥⲁ ⲡⲟⲩⲓ, la *partie* R. T. P. III. §. III. n. 19. l. 4.

13. Πⲁ ⲙⲟⲩⲓ, le *lion*. R. T. P. III. §. III. n. 19. l. 2. 9.

14. Π ⲣⲟ ⲡⲟⲩⲓ, la *bouche*, le *chapitre*, souv. comme au copte; avec ⲡⲟⲩⲓ R. T. P. I. §. I, n. 5. l. 2. Champ. Gr. p. 58. cite la bouche avec segment et ligne. Mais voy. plus bas parmi les féminins n. 9.

15. Π ⲣⲟ ⲡⲛ la *porte*. (Rit.) Le même hiéroglyphe, un battant de porte, se trouve aussi comme féminin avec segment de sphère et ligne, voy. plus bas; nous connaissons la prononciation du masculin qui est ⲣⲟ (Ch. Gr. p. 80.), mais non pas celle du féminin qui était probablement toute différente.

16. Π ϥⲛⲧ ⲡⲟⲩⲓ, le *nez*, représenté par une tête de

veau et quelques fois par un nez d'animal seulement. – A la place de la ligne on trouve parfois le segment de sphère, par exemple au Rit. de Turin P. II. §. X. n. 9. l. 16. ce qui pourrait nous faire croire que le même nom fût ici féminin. Mais loin d'infirmer notre règle, ce cas nous apprend au contraire la prononciation phonétique de deux signes qui jusqu'à présent furent mal lus; je veux parler de la *tête de veau* elle-même et d'un signe homophone représentant *quatre vases versant de l'eau.* Il est d'abord clair que dans le passage cité, comme partout, le nez est masculin, parcequ' il y est suivi du pronom démonstratif masculin ⲡⲟⲩⲓ. (pl. B. n. 85.c 9.) Si par conséquent, le segment de sphère ne peut pas être article féminin, il doit appartenir à la parole même comme dernière lettre phonétique. Or, nous savons en effet que le nom hiéroglyphique et sacré du nez, qui n'existe plus dans la langue copte, terminait en ⲧ et se prononçait ϥⲛⲧ ou ϥⲛϯ, groupe qu'on trouve souvent avec le déterminatif de la *tête de veau* et en outre le déterminatif générique des membres humains (n. 85. c. 11. 12.). Il ne peut donc pas y avoir de doute que la tête de veau ne soit ici phonétique initiale et qu'elle ne renferme à la fois le ⲛ, de la même manière comme le premier signe de ⲙϩⲧ, le nord (voy. plus haut §. 37.), renferme à la fois le ϩ. Le ⲛ, dans notre cas, pouvait donc être mis ou omis après la tête de veau; et si je n'ai pas encore trouvé d'exemples où on ait écrit la ligne brisée après la tête de veau, c'est que cette orthographe ne se prêtait pas bien à l'arrangement calligraphique. Le même groupe, *tête de veau* et *segment de sphère,* se retrouve encore très souvent dans une autre signification, celle de *résidant*, *regnant dans,* où il est tout aussi souvent remplacé par le groupe homophone qui commence par les *quatre vases versant de l'eau.* On trouve sur notre planche toutes les variantes de ce groupe 1. les quatre vases seuls idéographiquement, sur une caisse de momie à Turin, et souvent ailleurs; 2. deux vases par abréviation au lieu des quatre sur une stèle calcaire de Turin; d'autres fois on en trouve trois; 3. le groupe ϥⲛϯ en toutes lettres avec les vases comme initiale; c'est l'orthographe ordinaire; 4. le même groupe sans la *ligne brisée* qui correspond à la *tête de veau avec le segment de sphère* et les *deux lignes*, (85.c,10.)groupe qu'on voit entre autres chez Ros. M. St. n. CXXII. dans le titre d'Amon Ra

ϥⲉⲛϯ ⲛⲓ-ⲱⲡ, *résidant à Thèbes*. La voyelle ⲓ manque souvent comme dans le groupe homophone de la *tête de veau* avec le *segment de sphère*. Cela confirme pleinement notre opinion qu'il faut restituer le ⲛ aussi après la *tête de veau*. 5. Le groupe complet avec la *tête de veau* comme déterminatif (Rit. P. II. §. VIII. n. 11. P. III. §. II. n. 1. et n. 4. bis.) identifie nos deux groupes de nouveau; et comme le premier des passages cités nous présente, d'après le contexte, le nom du nez même, nous voyons immédiatement alterner *les vases* et *le céraste*, comme homophones. Sur une petite figurine appartenant à M. le chev. Kestner j'ai trouvé la *tête de veau* avec la petite ligne dans le titre ordinaire d'Osiris ϥⲉⲛⲧ ⲁⲙⲉⲛϯ, *résidant dans l'Amenti*, nouvelle preuve que le signe qui est ici idéographique doit être prononcé comme le nez même, c. à. d. ϥⲉⲛⲧ.

Je suis entré dans ces détails qui auront dissipé toute incertitude relativement à la prononciation de ces deux signes, parceque jusqu' ici on les avait mal lus par ⲡⲧ̀ et ⲡⲛ̀ⲧ, pronom relatif, qui se trouve en effet souvent écrit comme notre groupe, sauf l'initiale qui, dans ce pronom composé, est toujours représentée comme à l'article masculin, savoir par le *carré*, ou l'*oiseau volant*, ou même par ce même oiseau suivi de l'*aigle*, ⲡⲁ-ⲛ̀ⲧⲉ (voy. Ros. M. St. pl. c. l. 30.) Mais un examen conciencieux nous apprend que l'emploi de ces deux mots est tout à fait différent et qu' ils ne se remplacent jamais l'un par l' autre. Si notre groupe était véritablement le pronom relatif, comme Champollion le croyait, il devrait former le féminin ⲧⲛ̀ⲧⲉ et le pluriel ⲛⲛ̀ⲧⲉ après des noms féminins et pluriels. Mais nous trouvons au contraire sans aucune altération les *quatre vases* dans le titre de la déesse Saf, *résidant dans son habitation* Ros. M. St. pl. XL., et la *tête de veau* dans celui de la déesse Amon-t, *résidant dans son habitation* Rit. P. III. §. II. n. 1. et §. III. n. 1. ou *résidant à Thèbes* Ros. M. St. pl. CLI., 3. Nous trouvons même la tête après le pluriel au Rit. P. II. §. V. n. 10. Cela nous prouve que ϥⲛⲧ ou ϥⲛϯ était un adjectif, qui pouvait même être suivi d' une préposition comme au Rit. P. III. §. II. n. 1. et P. III. §. III. n. 1. *résidant au milieu* (ϩⲣⲁⲓ ϩⲏⲧ, la *face* et le *vase de coeur*) *de sa maison*.

La langue copte nous n'a d'ailleurs conservé aucune trace de cette parole.

17. ⲡ ⲕⲟⲟϩ ⲡⲟⲩⲓ, l'*épaule*, (voy. pl. A. VI. 16.) avec la petite ligne Rit. T. P. II. §. VIII. n. 14. l. 6., et avec ⲡⲟⲩⲓ P. II. §. II. n. 3. l. 5.

18 ⲡ ⲁⲃ ⲡⲟⲩⲓ, la *cuisse*, *viande préparée*, se trouve comme déterminatif du groupe le *bras* et le *pied* ⲁⲃ, c. la *viande*, au Rit. Par. P. II. §. VIII. n. 17. l. 4.; sans le groupe phonétique et avec la petite ligne au passage correspondant du Rit. Tur.; dans tous les deux exemplaires il est suivi du pronom ⲡⲟⲩⲓ.

19. ⲡ ϩⲛ̀ ⲡⲟⲩⲓ, le *phallus*, se trouve souvent ou avec la petite ligne, ou avec son groupe phonétique ϩⲛ̀ (voy. Ch. Gr. p. 94.); avec le pronom masculin Rit. P. II. §. VIII. n. 5.l.1.5.

20. ⲡ ϫⲱⲣϩ ⲡⲟⲩⲓ, la *nuit*, représentée par le caractère du ciel auquel une étoile est suspendue et suivie du déterminatif du soleil avec la petite ligne, se trouve souvent avec son groupe phonétique, voy. Rit. P. II. §. II. n. 3. l. 3. n. 4. l. 3. n. 6.l.3. etc. et est dans tous ces passages aussi suivi du pronom masculin.

21. ⲡ ⲧⲟ, la *terre*, le *pays*, c. ⲡⲓ ⲑⲟ, *οἰκουμένη*, représenté par une *couche de terre* suivie des *trois grains*, déterminatif des régions, et de la petite ligne: avec l'article masculin Ros. M.St.pl. CXXXIX, 5; avec ⲡⲟⲩⲓ Rit. P. III.§.III.n.2.l.46.

22. ⲡ ⲥⲟⲃϯ, c. ⲡⲓ ⲥⲟⲃⲧ, le *mur*; avec son groupe phonétique et l'article masculin Ros. M. St. pl. CXL., 67. cf. plus bas le féminin ϯ ⲥⲃϯ.

23. ⲡ ⲧⲟ, c. ⲡⲓ ⲑⲟ, homophone de n. 21., la *terre*, le *pays*, le *monde* représenté par le *scarabée* (voy. plus haut p. 27.) se trouve avec l'article masculin sur une stèle du musée de Turin et ailleurs.

24. ⲡⲁ ⲃⲁⲓ, c. ⲃⲁⲓ, l'*âme*, d'après Horapollon Hiérogl. I., 7: *Ἔτι γε μὴν καὶ ἀντὶ ψυχῆς ὁ ἱέραξ τάσσεται, ἐκ τῆς τοῦ ὀνόματος ἑρμηνείας· καλεῖται γὰρ παρ' Αἰγυπτίοις ὁ ἱέραξ βαϊήθ. τοῦτο δὲ τὸ ὄνομα διαιρεθὲν ψυχὴν σημαίνει καὶ καρδίαν. ἐστὶ γὰρ τὸ μὲν βάϊ ψυχή, τὸ δὲ ἤθ καρδία.* Avec son groupe phonétique, le *pied* et l'*aigle* Rit. P. II. §. VI. n. 1. l. 12. et avec l'article masculin ⲡⲁ P. III. §. III. n. 19. l. 11.

25. Id. souvent ; représenté par le *bélier*, précédé d'une petite *cassolette* qu'on trouvera avec la prononciation B parmi les caractères sous n. III. de notre pl. A.

26. Id. souvent; représenté par un *épervier*, précédé de la même *cassolette*, qui sert de prononciation ; comp. le passage d'Horapollon cité plus haut, n. 24.

27. ⲡ ⲣⲏ, c. id., le *soleil*; souvent précédé de son groupe phonétique.

28. ⲡ ⲥⲓⲟⲩ, c. id., l'*étoile*, avec son groupe phonétique cité par Champollion Gr. p. 76. avec la petite ligne Rit. P. II. §. VI. n. 8. l. 2.

29. ⲡ ⲁⲡⲉ, le *premier* (voy. plus haut p. 49. not.), représenté par une espèce de *poignard*, homophone du groupe pl. A. II. n. 1. (Ros. M. St. t. II. n. 137.b); se trouve avec la petite ligne dans le titre de Phré ⲛⲟⲩⲧⲉⲣ ⲁⲡⲉ ⲛ̀ ⲛⲓ ⲥⲟⲩⲧⲉⲛ ⲛⲟⲩⲧⲉⲣ, *premier dieu des dieux regnans*, sur une stèle appartenant à M. le marquis Busca à Rome.

30. ⲡ ϥⲁⲓ, le *porteur*, titre d'hommes qui portent différens objets de culte (voy. Ros. M. St. t. I. pl. XI. etc.); se trouve souvent avec son complément phonétique, les deux plumes, p. e. Rit. P. II. §. X. n. 9. l. 20. comp. avec la variante d'un papyrus de Florence.

31. 32. 33. 34. les quatre régions avec le déterminatif *l'angle* et la petite ligne. Leurs noms sont aussi en copte des masculins, savoir ⲡ ⲣⲏⲥ, le midi ; ⲡ ⲙϩⲓⲧ, le nord: ⲡ ⲓⲉⲃⲧ, l'orient, et ⲡ ⲉⲙⲛⲧ, l'occident.

35. [ⲡ ⲙⲱⲟⲩ], l'*eau*. Ros. M. St. CXL, 52. ; sur une stèle de la reine Amensé au Luvore, et ailleurs.

36. La *tête*, Rit. P. III. §. I. n. 9. l. 8. paraît avoir eu la prononciation de ϫⲱ, parole qui est masculine en copte ⲡ ϫⲱ; car ⲁⲡⲉ, la tête, est féminin, et a la signification de *premier*, comme nous avons vu. Je n'ai cependant jamais rencontré le groupe phonétique en hiéroglyphes.

37. le *cœur*, représenté par une certaine espèce de vase; on rencontre souvent le groupe phonétique formé de la *corde nouée*, du *segment de sphère* et des *deux lignes obliques* ϩϯ Rit. Tur. P. II. §. VIII. n. 11. l. 3. qui correspond au copte ⲡ ϩⲏⲧ.

38. la *face*, en c. ⲡ ϩⲟ, sert souvent pour exprimer la

préposition ϩⲓ, *en*, *devant*, *sur*, qui sans doute dérive de la parole ϩⲟ.

39. *l' offrande*, en c. ⲠⲔⲰ, *depositum*.

40. le *lieu*, en c. Ⲡ ⲙⲁ, *locus, regio*; souvent employé, comme en copte, pour désigner la préposition ⲙⲁ, Ⲡⲙⲁ, qui en dérive.

41. l' *aune*, une mesure, représentée par la bandelette ⲙϩ (voy. plus haut p. 51.) avec le déterminatif du *bras;* avec la petite ligne Rit. Tur. P. III. §. III. n. 2. l. 8.; en c. Ⲡ ⲙⲁϩⲓ, *cubitus*.

42. l' *angle*, la *région*, Rit. P. II. §. IX. n. 3. l. 9. n' est pas à confondre avec la *dent* (voy. 85.b n. 27.) qui est féminine.

43. le *plan d'une maison*, *l'habitation*, Rit. P. II. §. VIII. n. 18. l. 1.

44. la *joue*, Ch. Gr. p. 92.

45. Un *vase renversé*, Ⲡ [ϩⲟⲛⲧ], le *prêtre*(?) Rit. P. III. §. I n. 15. l. 3. 4. 5. et ailleurs.

46. Ⲡ ϩⲱⲣ, le *Horus*, le *dieu*, représenté par l' *épervier*; souvent.

47. Rit. P. III. §. I. n. 6. l. 7. 8.

48. le *doigt* (?) représenté par un instrument à sculpter (voy. plus haut p. 26.) Rit. P. II. §. V. n. 19. l. 9. n. 22. l. 9. P. III. §. III. n. 19 l. 7.

49. Un certain *sceptre*, symbole d'un *dieu*, dont on voit le déterminatif après. Rit. P. III. §. III. n. 1. l. 14.

50. Rit. P. III. §. III. n. 19. l. 13. 14. n. 20. l. 12. Ros. M. St. pl. CXIII., 31. C., 39. etc.

51. Rit. P. III. §. III. n. 20. l. 3.

52. Rit. P. III. §. III. n. 19. l. 10.

53. Le *traîneau*, sur un sarcophage apporté en Europe par M. Drovetti, et appartenant maintenant au musée royal de Berlin.

54. Rit. P. II. §. IX. n. 1. l. 2.

Je n'ai pas pu, pour les derniers numéros, toujours ajouter les preuves particulières pour prouver que ce sont tous des masculins ; mais les exemples précédens auront suffisamment constaté la règle, ce me semble, que la *petite ligne* indique le genre masculin partout où elle se trouve, sauf les cas où elle désigne la première personne du verbe, et quelques exceptions

très rares, savoir 1. après le groupe ⲁⲛⲟⲕ, *moi*, (pl. A. VII.c 33.) remplacée souvent par la petite figure d'homme comme déterminatif de la première personne. - 2. après le groupe ⲧϥ, le *père* (pl. A. n. VII.c 1.); de même souvent remplacée par la petite figure d'homme - 3. après le groupe inconnu n. 85.c 13. formé du *vase à anneau* et le *lituus* ou le *poulin*, ⲕⲟⲩ; remplacée aussi dans ce cas-ci par la figure d'homme voy. Rit. P. II. §. VII. n. 12. l. 2. P. III. §. III. l. 5. comp. avec les variantes du Rituel de Turin et de Florence. - 4. Le *petit vase rond* n. 85.c 14. se trouve souvent accompagné de la petite ligne, et exprime alors le pluriel du pronom possessif ⲡⲁ, ⲧⲁ, ⲛⲁ, *ceux* ou *celles qui appartiennent à*. Voy. l'Inscr. de Ros. l. 12. et ailleurs; Ch. Gr. p. 192. Je crois que ce vase avait originairement une signification idéographique qui plus tard s'est changé dans une préposition, comme la *face* ϩⲟ, le *lieu* ⲙⲁ et d'autres.

Passons maintenant à la revue des exemples qui sont toujours accompagnés de la *petite ligne* et du *segment de sphère*, ou du *segment de sphère* seul.

1. ⲧ ⲓⲣⲓ ⲧⲟⲩⲓ, l'*œil*, voy. l'Appendix not. B; R. P. II. §. I. n. 19. l. 1. n. 22. l. 4. P. III. §. III. n. 2. l. 45. etc. On ne doit par conséquent pas prononcer l'oeil ⲃⲁⲗ, parceque ce mot est masculin.

2. ⲧ ⲙⲛ̀ ⲧⲟⲩⲓ la *jambe*; avec sa prononciation, le déterminatif des membres, et le *segment* seul; Rit. Par. P. II. §. II. n. 8. l. 6. La variante du Rit. Tur. n'a pas le *segment*. Il est suivi du *segment de sphère* et de la *ligne*, ainsi que du pronom ⲧⲟⲩⲓ Rit. Tur. P. II. §. VI. n. 13. l. 2. et P. III. §. III. n. 2. l. 62. Le mot n'existe plus dans la langue copte, et il ne faut pas le confondre avec le mot ⲣⲧ, en c. ⲡ ⲣⲁⲧ, le *pied*, écrit avec la *bouche* et la *main* Rit. P. II. §. V. n. 6. l. 3. et n. 22. l. 7. Il paraît que ⲙⲛ̀ désignait primitivement une certaine partie du pied, parceque nous trouvons le même groupe ⲙⲛ̀ déterminé par une patte d'oiseau, symbole du bras, ce qui doit désigner la partie analogue du bras; voy. Rit. P. II. §. I. n. 6. l. 3. et n. 24. l. 9.

3. ⲧ ⲙⲛ̀ ⲧⲟⲩⲓ, la *jambe*, homophone et variante du précédent au Rit. de Par. P. II. §. VI. n. 13. l. 2.

4. Le *livre*, représenté par un *rouleau de papyrus*, déterminé par une espèce de *canif* pour tailler les roseaux, ne doit

pas être rendu par le mot copte ϫⲱⲱⲙⲉ, qui est masculin, parcequ' il se trouve avec le relatif féminin ⲧⲛ, Rit. P. III. §. III. n. 17. l. 12. Champollion a trouvé le groupe hiératique ⲧⲉϣⲱ Gr. p. 104.

5. La *ville*, la *contrée*, ne doit pas être traduit par ⲕⲁϩ (cf. Champ Gr. p. 152.), parceque ce mot copte est masculin. Notre caractère se trouve suivi du pronom ⲧⲟⲩⲓ dans un papyrus de Florence, et de l'adjectif ⲧ-ⲱⲉⲣ, *la grande,* Rit. P. II. §. IX. n. 4. l. 12. Il faudrait plutôt substituer le mot copte ϯ ⲃⲁⲕⲓ, *urbs*, *civitas*, jusqu' à ce qu'on trouve le groupe phonétique. Champ. Gr. p. 151. croit que notre caractère représente un *pain sacré,* mais la forme de celui-ci diffère constamment dans les représentations que j' en ai vues.

6. Une espèce de *coffre funéraire*, se trouve avec son nom phonétique ⲟⲁ souvent au Rit. P. III. §. III. n. 2. l. 1. 4. 10. 13. 18. etc. toujours suivi du pronom féminin ⲧⲟⲩⲓ.

7. le *pays*, la *contrée* , ne doit pas être traduit non plus par ⲡ ⲕⲁϩ, comme Champ. Gr. p. 149. le fait. Il se trouve avec l' adjectif ⲛⲓⲃⲓ, *chaque,* au féminin sur une stèle d' Osortasen I. chez Ros. M. St. pl. XXV., 4. et avec le pronom ⲧⲛ̀ chez Champ. Gr. p. 185.

8. la *maison*; avec ⲧⲟⲩⲓ, Rit. P. III. §. III. n. 7. l. 4.

9. ⲧ ⲣⲟ, ne peut pas désigner ni la *bouche*, comme Champ. Gr. p. 58. le croit , ni le *chapitre* , ni la *porte* , parceque le mot ⲣⲟ dans ces significations est masculin. Il se trouve comme féminin au Rit. P.III.§.III.n.2. l. 45.; mais comme c'est le seul passage que j'aie rencontré sur tous les monumens que je connaisse, je crois qu' il faut lire dans le passage cité l' œil au lieu de la bouche. ⲧ ⲓⲣⲓ ⲧⲟⲩⲓ ⲛⲧⲉ ϩⲱⲣ ⲱⲉⲣ au lieu de ⲧ ⲣⲟ ⲧⲟⲩⲓ ⲛ̀ⲧⲉ ϩⲱⲣ ⲱⲉⲣ.

Les numéros 10-28. se manifestent sans aucun doute comme féminins, parcequ'on les rencontre souvent aussi sans la ligne avec le segment de sphère seulement, qui alors ne peut désigner autre chose si non le genre féminin. Il faut bien remarquer que souvent cette terminaison féminine ⲧ reste, même si son nom est mis au pluriel, comme nous l'avons déjà vu plus haut pour l' adjectif ⲛⲓⲃⲓ, *tout*, sous n. 7., particularité du dialecte sacré que Champollion n' a pas notée dans son chapitre sur l' article cf. sa Gr. p. 169.

10. ⲧ ϩⲓⲙⲉ, l' *épouse*; Champ. Gr. p. 199.

11., ⲧ ϣⲏⲣⲉ, la *fille* Rit. Tur. P. I. §. I. n. 2. l. 2. n. 5. l. 2. 4. etc.

12., la *main* Rit. P. II. §. V. n. 22. l. 20. §. I. n. 26. l. 9. ne doit pas être traduite par ⲡ ⲧⲟⲧ, mais plutôt par ⲧ ϭⲓϫ; sans ligne Ch. Gr. p. 93.

13. le *poing*, ⲧ ϣⲟⲡ (?) Ch. Gr. p. 93. sans ligne Rit. P. II. §. V. n. 22. l. 10.

14. ⲧ ϧⲣⲟϯ, la *postérité*, les *enfants*, c. ϩⲁⲛ ϧⲣⲟϯ, ou ϩⲣⲟϯ *filii, nati*; ⲛⲓ ϩⲣⲱϯ, *venae*; se rencontre souvent sans ou avec la ligne. Champollion croyait d'abord que la prononciation phonétique de notre caractère fût ⲣ, et lisait notre groupe ⲣⲱⲧ, le *germe*; mais outre que cette valeur ne convient pas à d'autres groupes qui nous présentent ce caractère, ⲡ ⲣⲱⲧ, le germe, est masculin. Plus tard (Gr. p. 37. 94. cf, p. 227.) il rendait notre signe idéographique par ⲟⲩⲱ, *germe, semence*; mais cette prononciation ne convient pas non plus et le mot copte est masculin aussi, au moins dans les composés. La vraie prononciation est mise hors de doute par une variante du Rituel P. II. §. IX. n. 2. l. 7. , où celui de Paris présente notre caractère, celui de Turin le *van*, connu pour ϧ par l' alphabet général (voy. pl. B. n. 85. c. 17.) La signification était connue par la phrase très fréquente ,, fils ou fille de son *sang, race, postérité* ,,. Le complément phonétique entier (pl. B. n. 85c. 18) se trouve assez souvent, Inscr. de Ros. l. 5. Rit. P. II. §. V. n. 20. l. 3. et Inscr. de Thoutmosis III. au Louvre cf. Ch. Gr. p. 94. Il est formé de la *bouche* et de la *main*, ce qui nous donne le groupe ϧⲣⲧ, déterminé par la figure d'un enfant avec la marque du pluriel. Or le mot copte ϧⲣⲟϯ, qui jusqu'ici ne s'est trouvé qu'au pluriel, veut dire les *enfans*, la *postérité*, ce qui convient parfaitement au déterminatif de l'enfant et à la traduction grecque τέκνοι dans l'inscription de Rosette. La valeur phonétique retrouvée pour notre caractère nous explique encore plusieurs autres groupes, notamment le groupe pl. B. n. 85. c 19. qui se trouve au-dessus d'une représentation de *barbier* Ros. M. C. pl. LXXVI., n. 2. et qui se lit ϧⲱⲕ, c. ϧⲱⲕ, ϧⲱⲱⲕ, *radere, tondere*, avec un déterminatif inconnu, si ce n' est pas le rouleau de papyrus. Le groupe pl. B. n. 85. c 20. qui se lit audessus du *lièvre* Ros. M. C. pl. XX., 2. doit être rendu par ⲥϧⲱⲧ ou, s'il faut restituer

le ⲣ, ⲥϧⲣⲱⲧ. Or le nom du lièvre ϧⲁⲣⲁϭⲱⲟⲩⲧⲥ, ou comme Lacroze lisait ϧⲁⲣⲁⲥⲱⲟⲩⲧⲥ a trop de ressemblance, pour ne pas croire que, ou dans le nom hiéroglyphique, ou dans le nom copte soit arrivée une transposition de l'ⲥ. Parmi les autres groupes où notre signe se trouve, je note seulement encore la ville ou contrée représentée sur notre pl. B. n. 85.c21. qui se trouve souvent au Rituel et autrepart, toujours spécialement consacrée au dieu Sébek, Rit. P. II. §. IX. n. 2. l. 1. 2. (bis) n. 5. l. 1. §. X. n. 10. l. 27. etc.

15. ⲧ ⲣⲟⲙⲡⲉ, la *palme*, l'*année*, représentée par un *germe de palmier*; voy. Horap. Hiérogl. I. 3: *ἐνιαυτὸν γράφοντες φοίνικα ζωγράφουσι* ,, *pour écrire l'année ils peignent une branche de palmier*; ,, Il se trouve ordinairement sans la ligne et avec le disque comme déterminatif; avec ligne et sans disque Inscr. Ros. l. 12. 13. traduit par *ἐνιαυτός*. Champollion Gr. p. 59. 130. traduit notre caractère par le mot copte ⲡ ⲃⲁⲓ, *ramus palmae*; mais on ne trouve jamais cette orthographe en hiéroglyphes, et ⲃⲁⲓ est masculin. Il paraît plutôt que le palmier lui-même se prononçait au dialecte sacré ⲧ ⲣⲟⲙⲡⲉ. Je trouve au moins ce groupe (pl. B. n. 85.c 22.), déterminé par le symbole des plantes, sur une stèle de la reine Amensé qui existe au Louvre.

16. L'*abeille* (ⲧ ⲁⲃ, ⲁⲃ ⲡ̀ ⲉⲃⲓⲱ) avec *segment* et *ligne* Rit. P. III. §. II. n. 1 l. 15.; avec le segment seul sur le beau sarcophage en basalte au Louvre, cf. Ch. Gr. p. 229.

17. ⲧ ⲙⲏⲓ, la *vérité*, représentée par l' *aune*; avec *segment* et *ligne* Rit. Par. P. II. §. IX. n. 8. l. 6. La variante du Rit. de Tur. présente le groupe phonétique avec le genre féminin.

18. ⲧ ⲙⲏⲓ, la *vérité*, ou la *justice*, représentée par la plume d'autruche. Horap. Hiér. II., 110. Comp. Rit. P. II. §. V. n. 15. l. 3. P. III. §. II. n. 4. l. 85.

19. ⲧ ⲥⲃϯ, (c. ⲧ ⲥⲓⲃⲧ, (collis?), différent de ⲡ ⲥⲟⲃϯ, le *mur* (voy. plus haut); avec *ligne* et *segment* Rit. P. II. §. VI. n. 1. l. 4.; comme déesse avec le déterminatif de l'*œuf* et du *segment* (voy. p. 63. not. 67.) dans la phrase ⲥⲛⲃ ⲕⲉ ϫⲧ ⲥⲃϯ, *les dieux Senb et les déesses Sebti* Rit. P. II. §. VI. n. 10. l. 2.

20. l'*ombrelle*. Rit. P. II. §. VI. n. 1. l. 18. §. VIII. n. 4. l. 8. comp. avec Rit. P. II. §. VIII. n. 13. l. 7. et la variante d'un rituel de Florence.

21. le *champ* (c. Ⲧ ⲔⲞⲒ), souvent avec *segment* et *ligne*; sans la *ligne*, avec le déterminatif de l'*angle* Rit. P. III. §. II. n. 5. vignette.

22. Le *commencement*, c. Ⲧ ϨⲎ, avec *ligne* et *segment* au commencement de la première vignette d'un abrégé du Rituel existant au musée de Turin; sans la ligne souvent, Ros. M. St. t. I. n. 91. 92; différent de pl. A. II. 15., *le chef.*

23. le *chemin*, (c. Ⲧ ϨⲒⲎ?) Rit. P. III. §. III. n. 2. l. 19. etc.; sans ligne dans un Rit. de Florence; avec Ⲧ ⲚⲞϤⲢⲈ, le *bon chemin* Rit. P. II. §. IX. n. 4. l. 12.

24. Un *battant de porte*, avec *segment* et *ligne* Ch. Gr. p. 59., où il est faussement traduit par le masculin Ⲡ ⲢⲞ, la *porte*; sans *ligne* Rit. P. III. §. I. n. 5. l. 2.

25. ne peut pas signifier Ⲡ ϢⲎⲒ, la *citerne*, le *puits*, (voy. Ch. Gr. p. 58.) parceqne ce mot copte est masculin; se trouve avec ligne et segment Rit. P. III. §. II. n. 2. l. 4. et ailleurs; et paraît représenter plutôt la parole copte Ⲧ ϢⲰⲦⲈ, *puteus.*

26. le *sceptre à tête de chacal.* Rit. P. II. §. VIII. n. 4. l. 13. comp. avec n. 11. l. 4.

27. Ⲧ ⲞⲂϨⲈ, la *dent*; souvent avec son groupe phonétique; Rit. P. II. §. V. n. 22. l. 10. Ch. Gr. p. 92.

28. Ⲧ ⲂⲰ, le *bois*, la *canne*, une mesure; avec son groupe phonétique Ros. M. C. pl. XXXIII. n. 2. Texte vol. I. p. 313; avec *ligne* et *segment* Rit. P. III. §. III. n. 2. l. 13. 14.; sans la *ligne* Rit. P. II. §. VIII. n. 11. l. 22. 24. Il ne faut donc pas le traduire par le masculin Ⲡ ϢⲈ (voy. Ch. Gr. p. 22.)

29. Ⲧ ⲠⲒⲦⲈ, l'*arc*; avec son groupe phonétique, ⲠⲦ, le *carré* et la *main.* Rit. P. III. §. I. n. 7. l. 1. et ailleurs.

30. ⲦϢⲎⲨⲈ, l'*autel*; avec son groupe phonétique Rit. P. II. §. II. n. 5. l. 4. et ailleurs.

31. Un emblème sacré, Rit. P. III. §. III. n. 11. l. 1.

32. la *hauteur*; Rit. P. II. §. IX. n. 2. l. 2.

33. Rit. P. II. §. VII. n. 10. l. 12. 15.

34. Rit. P. II. §. VIII. n. 12. l. 6. §. X. n. 9. l. 20.

35. Ⲧ ⲦⲰⲘ, un sceptre à tête de coucoupha, avec son groupe phonétique Ch. Gr. p. 77.; avec *ligne* et *segment* Rit. P. II. §. X. n. 4. l. 1.

36. Ros. M. St. pl. CXXIV.

37. Rit. P. II. §. VIII. n. 13. l. 2.

38 Rit. P. I. §. I. n. 5. l. 5.

On voit bien que notre règle est tout aussi constante pour le déterminatif de la *ligne* et du *segment de sphère*, qu' elle l'était pour la ligne seule. J'ai cependant encore rencontré quelques cas bien rares, où le *segment* et la *ligne* doivent avoir une autre signification que je ne saurais encore définir. Mais ces cas n' ont rien à faire avec notre règle, parceque ce sont des groupes phonétiques, qui précèdent, savoir: 1. le groupe Oϩ (85.c, 24.), nom du *coffre funéraire* (n. 85.b, 6.) voy. Rit. P. II. §. VIII. n. 11. l. 15. p. III. §. III. n. 2. l. 10. 13. Une fois j'ai trouvé la *ligne* remplacée par le lituus OΥ Rit. P. III. §. III. n. 2. l. 1.; trois autres fois Rit. P. II. §. V. n. 43. l. 1. § X. n. 2. l. 2. 3. par les deux lignes obliques. – 2. Le groupe Tϣp (85.c 25.) voy. Rit. P. II. §. V. n. 12. l. 18. §. VIII. n. 8. l. 2. n. 14. l. 4. – 3. Le groupe TT, (85.c 26.) voy, Rit. P. II. §. V. n. 18. l. 3. §. VIII. n. 12. l. 32. – 4. Le groupe OK (85.c 27.) voy. Rit. P. II. §. VIII. n. 11. l. 2. 5. – 5. Le groupe ϻⲁϭK Rit. P. II. §. V. n. 12. l. 10. §. VI. n, 1. l. 13. –

Note. E. (voy. p. 66.)

Avant d' avoir fait l' observation qu' on vient de lire, des recherches purement linguistiques m' avaient conduit à un résultat que j' ai énoncé dans un mémoire sur l' origine et les rapports des noms de nombre dans les langues indogermaniques, sémitiques et copte, imprimé avec un autre sous le titre: *Zwei sprachvergleichende Abhandlungen*. Berlin 1836. J'y ai avancé p. 92. qu' il y avait dans toutes les langues dont nous pouvons encore découvrir l'affinité primitive, deux racines pronominales, l'une avec le radical P qui désignait à la fois la *première personne* moi, le *genre masculin*, le, et le *premier nombre*, un; l'autre avec le radical T, qui désignait la *seconde personne*, toi, le *genre féminin*, la, et le *second nombre*, deux. Or, j'ai été bien surpris de trouver plus tard dans mes études hiéroglyphiques, que dans cette écriture, la plus ancienne dont nons ayons des monumens contemporains, et renfermant une langue de beaucoup antérieure à l'écriture même qui pour nous remonte à peu près jusqu'au 22me siècle av. J. Chr., que dans cette écriture, dis-je,

le fait énoncé se retrouve exactement, et est confirmé ainsi d'une manière très inattendue. Nous avons vu dans le texte que la petite ligne a été autrefois le signe d'une ancienne terminaison *masculine* P; la même ligne désigne ordinairement la *première personne* du verbe et du pronom possessif (pl. A. VII. n. 33. 41.) et détermine le pronom ⲁⲛⲟⲕ, moi, (pl. A. VII.c n. 19.), remplacée souvent dans cette signification par le déterminatif de la personne même. La même ligne enfin représente aussi le *nombre un* (pl. A. VIII.). Le segment de sphère nous est connu pour T comme signe du *genre féminin*; on le trouve souvent aussi comme *seconde personne* au lieu de K dans les verbes et le pronom possessif (pl. A. VII.c n. 34. 42.) (Voy. p e. la phrase pl. B. n. 86. que Champollion cite dans sa Grammaire p. 205. d' un manuscrit funéraire hiératique: ⲙⲉⲓⲟ-ⲧ ⲙ̀ ⲛ-ⲓⲣⲓ-ⲧ; ⲥⲙ̀-ⲧ ⲙ̀ ⲙⲥⲧⲣ-ⲧ; ⲍⲧ-ⲧ ⲙ̀ ⲣⲟ-ⲧ; ϣⲉⲙ-ⲧ ⲙ̀ ⲛ-ⲣⲁⲧ-ⲧ; tu vois avec tes yeux; tu entends avec tes oreilles; tu parles avec ta bouche; tu marches avec tes pieds.) On le trouve enfin comme *nombre deux* dans la désinence du duel ϯ qui a entièrement disparu dans la langue copte, ainsi que le T pour la seconde personne. Cet exemple nous apprend en même temps, de quelle importance l'étude du dialecte sacré des Égyptiens peut devenir pour la comparaison des langues.

R. LEPSIUS



TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

III. CARACTÈRES INTERMÉDIAIRES.

1. Caractères initiaux d'une valeur phonétique spéciale.

2. Caractères initiaux d'une valeur phonétique limitée.

3. Caractères idéographiques prenant la seconde place dans un groupe phonétique.

4. Caractères déterminatifs.



SIGNES OU GROUPES

HIÉROGLYPHIQUES EXPLIQUÉS POUR LA PREMIÈRE FOIS DANS LA LETTRE PRÉCÉDENTE.



CORRESPONDANCE DES PLANCHES AVEC LE TEXTE.

I. Alphabet phonétique général

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
ⲁ. ⲟ. ⲉ.	ⲁⲓ. ⲉⲓ. ⲓ.	ⲟ. ⲟⲩ.	ⲃ.	ⲕ.	ⲧ.	ⲣ. ⲗ.	ⲙ.	ⲛ.	ⲡ.	ⲥ.	ϣ.	ϥ.	ϫ.	ϩ.
a. o. e.	ai. ei. i.	o. ou.	b.	k.	t.	r. l.	m.	n.	p.	s.	sch.	f.	ch (all.)	h.

II. Signes devenus phonétiques au commencement de certains groupes

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
ⲁⲡⲓ Apis	ⲓⲣⲓ faire	ⲱⲛϩ la vie		ⲕⲏⲙⲓ l'Égypte	ⲧⲱⲃⲉ. ⲧ. la brique		ⲙⲉ aimer	ⲛⲟϥⲣⲉ bon	ⲡⲛ une région	ⲥⲟⲛ le frère	ϣⲉ comme	ϥⲁⲓ porter	ϫⲛ	ϩⲕ le roi, chef
ⲁⲡⲉ le premier	ⲓⲱ l'âne	ⲟⲩⲏⲃ le prêtre		ⲕⲁ offrir	ⲧⲟⲩ parler		ⲙⲣ · ⲙⲉ aimer	ⲛⲟⲩⲃ l'or	ⲡⲉ article mas.	ⲥⲟⲩⲧⲛ le roi	ϣⲁ dominateur	ϥⲛⲧ résidant	ϫⲛ	ϩⲙ
ⲁⲡⲓ titre de fem.		ⲑⲏⲣ grand		ⲕⲣ	† donner		ⲙⲁⲥ maître	ⲛⲟⲩⲧⲉⲣ le dieu	ⲡϩⲧ un cert. dés.	ⲥⲟⲛⲧ le vengeur	ϣⲙ	ϥⲛⲧ le nez	ϫⲣ	ϩⲙ dans
ⲉⲃ		ⲱⲧⲡ l'offrande			† donner		ⲙⲏⲛ établir	ⲡⲁⲁ grand		ⲥⲱⲣ distributeur				ϩⲟ face
ⲁⲛ		ⲟⲩⲉⲣ le gardien					ⲙⲏⲓ la vérité			ⲥⲛ				ϩⲛ commencement chef
		ⲟⲩⲱⲛ ouvrir					ⲙⲉϩ			ⲥⲙⲏ ouïr				ϩⲏⲧ le cœur

III. Signes employés phonétiquement dans les noms des empereurs romains.

IV. Signes symboliques

1. Amon.
2. Phtah.
3. Osiris.
4. Isis.
5. Thoth.
6. Ph-Rê.
7. Sèt.
8. Horus, dieu.
9. statue (thôout).
10. vigilance.
11. lune (ooh).
12. distributeur.
13. approuver (sôtp)
14. victorieux (nacht)
15. image.
16. barque (ba).
17. préposé (mour)
18. archer (mosche)
19. Thèbes (T-Oph)
20. panégyrie (hbaï)
21. une région sacrée.
22. une autre.
23. étoile (siou)
24. monde, terre (tho)
25. terre (tho)
26. soleil (rê)
27. vérité (mê)
28. crocodile (emsuch)
29. sculpter
30. déesse Neith
31. champ (hoï)

V. Signes déterminatifs de genre

1. hommes.
2. femmes.
3. déesses, reines.
4. quadrupèdes.
5. oiseaux.
6. reptiles.
7. plantes.
8. fleurs.
9. métaux, pierres précieuses.
10. membres humains.
11. régions.
12. villes, pays.
13. pays.
14. fluides
15. feu.
16. pierres.
17. habitations.
18. choses impures.
19. hommes coupables.
20. écriture.
21. verbes transitifs.
22. actions fortes.
23. actions violentes.
24. parler, appeler.
25. caractères symboliques masculins.
26. mots féminins.
27. caract. symbol. féminins.
28. duel (symbol.)
29. duel (phonét.)
30. pluriel.

VI. Signes déterminatifs d'espèce

1. nom (ran)
2. soif (obé)
3. vin (erp)
4. lèvres (spotou)
5. mamelles (mouti)
6. ibis (hib)
7. cuisse (chôpsch)
8. aigle (achôm)
9. enfant (lilou)
10. id. (schêré)
11. raisins (elel)
12. collyre (stem)
13. nuit (ousch)
14. œuf (souhé)
15. statue (thôout)
16. coude (kooh)
17. lune (ooh)
18. signe (ên)
19. épervier (bey)
20. épis (soue)
21. autel (schêié)
22. quatre (ftoou)
23. vérité (mêi)
24. balance (maschi)
25. mur (sobti)
26. coiffure royale (p-schent)

VII. Groupes

col. A.

1. Amon.
2. Osiris.
3. Osiris.
4. Sokar.
5. Phtah
6. Sébek.
7. Anubis.
8. Mont.
9. Chôns.
10. Atmu.
11. Seb.
12. Ph-Rê.
13. Toré.
14. Chnumis.
15. Sèt.
16. Amsèt.
17. Hapi.
18. Isis.
19. Nephtys.
20. Hathôr.
21. Tafnê.
22. Neith.
23. Selk.
24. T-mêi.
25. Anuké.
26. Netpé.
27. Bucht.
28. Saf.

col. B.

1. roi (soutèn)
2. fils du soleil (sché Rê)
3. dieu bienfaisant (nouter-nofré)
4. seigneur des deux pays (neb en ni-tho)
5. seigneur des dominateurs (neb en ni-scha)
6. dominateur des dominateurs (scha en ni-scha)
7. toujours vivant (ônch tot-to)
8. donnant la vie (ti ônch)
9. comme le soleil (sché Ph-Rê)
10. dieu (hôr)
11. le royal défunt (souten Ousire)
12. la r. épouse (s. himé)
13. le r. fils (s. schêré)
14. la r. fille (s. schêré-t)
15. la r. mère (s. mau-t)
16. le r. père (s. tef, o. iôt)
17. la reine (hon-t)
18. le roi (hyk)
19. le chef (oêr)
20. titre militaire (rpe)
21. chef, duc (hê)
22. le préposé (mour)
23. capitaine (mour en mosche)
24. porteur de plume (faï-méhi)
25. prêtre (nouter-hont)
26. grand prêtre (hont apé)
27. sa sainteté royale (souten-hont-f)
28. prêtre (ouêb)
29. scribe (sach)
30. Osirien, défunt
31. véridique (mê-taué)

col. C.

1. père (tef, o. iôt)
2. mère (mau-t)
3. épouse (himé)
4. fils (schêré)
5. fille (schêré-t)
6. némée (mas)
7. fils fille (ôri)
8. frère, sœur (son)
9. année (rompé)
10. jour (hour)
11. règne (schar hont)
12. les deux Égyptes
13. id.
14. id.
15. la terre de sykomore l'Égypte
16. l'Égypte (kémé)
17. temple
18. palais

Pronoms

19. moi
20. toi
21. lui, elle.
22. à moi
23. à toi
24. à lui à elle
25. le.
26. la
27. les.
28. ce, celle, ces
29. id.
30. id.
31. id.
32. lequel etc.
33. mon fils.
34. ton fils.
35. son (m.) fils.
36. son (f.) fils.
37. notre fils.
38. votre fils.
39. leur fils.
40. je donne.
41. tu donnes.
42. il donne.
43. elle donne.
44. nous donnons.
45. vous donnez.
46. ils donnent.

VIII. Chiffres

1.	2	3.	4.	5	6.	7.	8.	9.	10.	11.	20.	100.	200.	1000.	10,000.	21,553.
ⲟⲩⲁ	ⲥⲛⲁⲩ	ϣⲟⲙⲛⲧ	ϥⲧⲟⲟⲩ	ϯⲟⲩ	ⲥⲟⲟⲩ	ⲥⲁϣϥ	ϣⲙⲟⲩⲛ	ⲯⲓⲥ	ⲙⲏⲧ	ⲙⲏⲧⲟⲩⲁ	ϫⲟⲩⲱⲧ	ϣⲉ	ⲥⲛⲁⲩ ⲛ ϣⲉ	ϣⲟ	ⲧⲃⲁ	ⲥⲛⲁⲩ ⲛ ⲧⲃⲁ ϣⲟ ϯⲟⲩ ⲛ ϣⲉ ⲧⲁⲓⲟⲩ ϣⲟⲙⲛⲧ

IX. Mois

1. Thôout	3. Hathôr	5. Tôbé	7. Pamenôt	9. Paschons	11. Épêp	l'an XXIII, au mois de Méchir le 12.me jour.
2. Paôpé	4. Koiak	6. Méchir	8. Parmouté	10. Paôné	12. Mesôré	l'an IX, au mois de Paôpé, le 20.me jour. (Stèle d'Osortasen I au Louvre)

X. Noms royaux décomposés pour la première fois par Champollion

Inscript. de Rosette	Obél. de Philé	Inscript. de Karnac
Ptolémée	Cléopatre	Alexandre

XI. Noms royaux qui se trouvent sur les obélisques de Rome

Obélisque du Latéran		Obélisque de la place du Peuple	Ob. de la pl. du Peuple, de la Rotonde, et de la Villa Mattei	Obélisque de Monte Citorio	Obélisque de la place de la Minerva	Obélisque de la place Navone			Obélisque de la Promenade sur le Monte Pincio	
1. Ph-Rê stabiliteur du monde 2. Thôout-mas (IV) bienfaiteur des mondes	1. Ph-Rê stabiliteur des mondes 2. Thôout-mas (V.) dominateur des dominat.	1. Ph-Rê stabiliteur de vérité. 2. Mê-en-phtah (I.) Sèt-ei.	1. Ph-Rê gardien de la vérité approuvé par Ph-Rê. 2. Ramsès (III) Sésostris aimé par Amon.	1. Ph-Rê au cœur bienfaisant 2. Psamétique (I.)	1. Ph-Rê qui se réjouit dans le cœur 2. Ho-Ph-Rê-het (Apriès Hophré)	Vespasien le divin.	Titus le divin.	1. Autocrator. 2. César Domitien sébastos.	Hadrien César.	1. Sabina 2. sébasté toujours vivante

Planche B

Inscr. de Rosette Texte hiérogl. l. 6.													
Transcription hiératique													
Transcr. copte	πτολμης	ραν ϥ	χω-ουτ	νηβ νι-νουϥε	ϩουρ	νουτρ	πτϩ - μαι	ωνϩ ετ-το	πτολμης	ϲουτν	ν	ϩν-τ	κω-ϲα
Texte démotique l. 22.													
Traduct. copte	ντε πτλουμης	ετουναϯραν		νανουϥ	ουωνϩ	νουτε	με ν πταϩ	ωνϩ ϣαενεϩ	πτλουμης	π-ουρο	ν	θωουτ	κω
Texte grec l. 38.	ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ	Η ΠΡΟΣΟΝΟΜΑ ΣΘΗΣΕΤΑΙ		ΕΥΧΑΡΙΣΤΟΥ	ΕΠΙΦΑΝΟΥΣ	ΘΕΟΥ		ΤΟΥ ΑΙΩΝΟΒΙΟΥ	ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ	ΒΑΣΙΛΕΩΣ		ΕΙΚΟΝΑ	ΣΤΗΣΑΙ
Traduct. franç.	de Ptolémée	laquelle portera le nom		seigneur des biens	Épiphane	dieu	aimé de Phtah	toujours vivant	Ptolémée	roi	du	une statue	ériger

ANNALI

DELL' INSTITUTO

DI CORRISPONDENZA ARCHEOLOGICA.

VOLUME NONO.

ANNALES

DE L'INSTITUT

DE CORRESPONDANCE ARCHÉOLOGIQUE.

TOME NEUVIÈME.

ROMA
A SPESE DELL'INSTITUTO
MDCCCXXXVII.

ANNALI

DELL' INSTITUTO

DI CORRISPONDENZA ARCHEOLOGICA

ANNO 1837.

FASCICOLO SECONDO E TERZO.

ANNALES

DE L' INSTITUT

DE CORRESPONDANCE ARCHÉOLOGIQUE

ANNÉE 1837.

SECOND ET TROISIÈME CAHIER.

I. MONUMENTI.

I. TOPOGRAFIA ED ARCHITETTURA.

a. SUR LE DÉMOS DE PÉANIE DANS L'ATTIQUE.

LETTRE ADRESSÉE A M. LE CHEV. BUNSEN

SECRÉTAIRE GÉNÉRAL DE L'INSTITUT.

Monsieur

Depuis quelques mois, la topographie de l'Attique étant devenue mon étude de prédilection, je me fais un religieux devoir de faire partager à l'Institut le fruit de mes recherches.

Le démos de Péanie, qui vit naître la famille du grand Démosthène, est très peu cité par les auteurs anciens qui, du reste, ne nous ont laissé aucune donnée certaine sur sa position topographique. Néanmoins on peut présumer, d'après Strabon, qu' il était situé dans l'intérieur du pays (ἐν τῇ μεσογαίᾳ) puisque dans l'énumération assez scrupuleuse (1) qu'il fait des dèmes qui occupaient les côtes, le nom de Péanie ne se rencontre pas ; le même auteur passe également sous silence les dèmes de la Mésogæa vraisemblablement à cause de leur grand nombre (2). Hérodote semblerait confirmer cette supposition quand il raconte que Pisistrate, la première fois qu' il revint de l'exil, se fit introduire dans Athènes par une femme du

(1) Strab. 9. p. 238. 239. et 244. 245. Tchn.

(2) Id. ib. p. 245. Tchn.: τοὺς δ' ἐν τῇ μεσογαίᾳ δήμους τῆς Ἀττικῆς μακρὸν εἰπεῖν διὰ τὸ πλῆθος.

démos Péanien, d'une haute stature, à laquelle il avait fait prendre le costume de Minerve; le peuple en effet la prit pour la déesse protectrice elle-même (3), ce qui ne fût point arrivé si Péanie n'eut été assez éloignée d'Athènes pour que la géante n'y fût pas généralement connue. Il est à croire que les partisans de Pisistrate habitaient principalement la Diacria (4), c'est à dire la partie du pays située au N. E. (5) puisque lors de son dernier retour de l'exil, venant d'Erétrie, il débarqua d'abord à Marathon, qui paraît avoir été le point central de sa puissance, et de là se dirigea par Palléné, au pied méridional du Brilessus sur Athènes (6). Ce furent même ces rapports de Pisistrate avec Marathon et le pays qui s'étend au nord de Brilessus qui décidèrent les Persans, conduits par un de ses fils détrônés, à débarquer à Marathon (7) dans l'espérance de trouver de la sympathie parmi les habitans de la contrée. Or si Pisistrate ne chercha pas dans son premier exil un refuge dans la Diacria, au moins à son retour traversa-t-il ce pays pour se rendre à Athènes. Par conséquent, c'est à l'E. et au N. E. d' Athènes qu' il faut chercher Péanie.

(3) Herodot. 1. 60.

(4) Id. ib. 59. συλλέξας δὲ στρατιώτας, καὶ τῷ λόγῳ τῶν ὑπερακρίων προστὰς κ. τ. λ.

(5) Hesych. v. Διακρεῖς. Suid. v. Ἐπακρία χώρα. Comp. Boeckh. ad C. I. G. 1. p. 122. 123.

(6) Herodot. 1. 61–64. Polyaen. Strat. 1. 21. 1.

(7) Herodot. 6. 102. seqq. cite pourtant d'autres raisons peu vraisemblables pour leur débarquement à Marathon. Peut-être ne voulut-il point blesser l'amour-propre des Marathoniens, en racontant qu'Hippias avait compté sur leur ancien dévouement pour sa famille; d'autant moins qu'ils paraissent être restés sourds aux promesses du tyran, et fidèles à la cause de la liberté, dont ils avaient goûté les douceurs depuis vingt ans.

Enfin Harpocration, et son plagiaire Suidas, nous apprennent encore (8) qu'il existait deux bourgs du même nom, dont l'un s'appelait la haute-Péanie et l'autre la basse-Péanie, d'où on peut conclure que Péanie était située auprès de quelque montagne dont un des bourgs occupait la base et l'autre le sommet.

Ces seules considérations, tirées des auteurs anciens, sont loin de suffire sans doute pour déterminer précisément la situation topographique de Péanie, mais peut-être sont-elles néanmoins assez fortes pour servir d'appui à des argumens de faits recueillis sur les lieux mêmes.

Le village de Liopési est situé à quatre lieues d'Athènes sur le penchant à l'est du mont Hymette. Des blocs carrés, des fragmens de marbre et de pierres, avec quelques puits anciens et d'autres restes, attestent clairement l'emplacement d'un ancien bourg, ou démos; des indications tout à-fait semblables signalent à une demi-lieue dans la plaine et sur le grand chemin d'Athènes à Thoricos un pareil emplacement vers le S. E. du premier. Je crois reconnaître dans ces deux bourgs la haute et la basse Péanie. Déjà dans les papiers de l'abbé Fourmont on trouve l'inscription sépulcrale d'un péanien, recueillie à Liopési, (C. I. G. 1. n. 746.)

ΝΙΚΟΔΡΟΜΟΣ
ΝΙΚΟΦΩΝΤΟΣ
ΠΑΙΑΝΙΕΥΣ

C'est peu de chose en effet qu'une seule inscription! Le C. I. G. en contient cinq relatives à des Péaniens les

(8) Harpocr. et Suid. v. Παιανιεῖς. – εἰσὶ δὲ διττοὶ δῆμοι Παιανιέων τῆς Πανδιονίδος φυλῆς, οὓς Διόδωρος καλεῖσθαί φησι Παιανιέαν (scr. Παιανιέων) καθύπερθεν καὶ Παιανιέαν (– έων) ὑπένερθεν.

quelles ont été trouvées à Athènes, ou dans l'île de Salamine (744. 745. 747. 748. et 744.b); j'en ai recueilli moi-même d'autres à Athènes et dans les environs de cette ville. Mais si de telles inscriptions sont un faible argument topographique, par la raison qu' Athènes était comme le grand centre où des citoyens de tous les bourgs de l'Attique étaient inhumés, il n'en est pas de même de celles qui pourraient se trouver réunies en grand nombre sur quelque point isolé du pays, loin de la capitale. Or ceci se rencontre, ce me semble, à Liopési. Dans la grande église devant le village, au milieu du bois d'oliviers, j'ai trouvé l'inscription suivante:

. . . . . ΣΙΑΣ
. . . . . ΑΧΙΔΟΥ
ΠΑΙΑ]ΝΙΕΥΣ
. . . . . ΤΡΑΤΗ

Pas loin de la précédente, près d' une ferme appelée Kokkala qui appartient à Liopési, celle-ci:

ΑΓΩΝΟΧΑΡΗΣ
ΕΠΙΧΑΡΟΥΣ
ΠΑΙΑΝΙΕΥΣ

Devant une église, à l'endroit où je place la basse - Péanie cette autre:

ΤΙΜΟΚΛΗΣΝΑΥΣΙΚΛΗΟΥΣΠΑΙΑΝΙΕΥΣ

A trente pas de la précédente, entre les ruines d'un grand monument sépulcral, sur un cippe couronné d' un fronton richement décoré :

ΛΥΚΟΜΗΔΗΣ
ΛΥΚΟΦΡΟΝΟΣ
. . . ΙΙ . Γ . . .

Cette dernière inscription, au premier abord, semblerait plutôt appartenir à la famille de Lycurgue, de la maison des Lycomèdes (9) du bourg Boutadæ. Cependant non seulement les tombeaux de la famille de Lycurgue se trouvaient près d'Athènes, dans le Céramique extérieur (10), mais les traces mêmes des lettres qui se sont conservées dans la troisième ligne ne permettent pas de suppléer à ce qui manque par ΒΟΥΤΑΔΗΣ, tandis qu'elles conduisent tout naturellement à la restitution de Παιανιεύς.

ΛΥΚΟΜΗΔΗΣ
ΛΥΚΟΦΡΟΝΟΣ
ΠΑΙΑ] ΙΙ [Ι] Γ [ΥΣ

Outre ces cinq inscriptions sépulcrales de Péaniens, qui se trouvent dans le village même de Liopési, ou immédiatement dans son voisinage, j'en ai copié encore une sixième prés du village de Spata, à une lieue vers l'Est de Liopési. Celle-ci se lit sur un sarcophage brisé et se rapporte à un homme de la famille du grand Démosthène, peut-être à un fils de l'orateur Déméas.

Δ]ΗΜΟΦΙΛ[ΟΣ
Δ]ΗΜΕΟ[Υ
ΠΑΙ]ΑΝΙΕΥΣ

(9) Voy. sur les Lycomides Boeckh. ad C. I. G. 1. p. 441. 442.

(10) Plut. X. oratt. in Lyc. p. 153. Tchn. Paus. 1. 29. 15.

L'existence de ces six inscriptions dans les environs de Liopési me paraît une preuve assez vraisemblable que ce village occupe l'emplacement de l'ancienne Péanie ; d'autant plus encore que sa situation dans la Mésogæa, à une lieue vers la gauche du grand chemin qui conduit de Marathon, par le pied méridional du mont Brilessus et par Palléné à Athènes, s'accorde parfaitement avec les inductions fournies par les auteurs anciens, comme nous l'avons dit plus haut. Cependant je suis loin de regarder cette question comme absolument décidée.

Permettez-moi, Monsieur, de joindre à ces remarques les copies de deux inscriptions que j'ai trouvées dans le même endroit : la première se lit sur un fragment de marbre dans l'église de St. Jean, au sud du village.

ϟEMATOΔE: KVḶON: ΠAIΔOI
EΠEΘEKEN : ΘAṆATOI : MTEMA (sic)
ΦIḶEMOϟVṆEϟ : . . . .
Σῆμα τόδε κύλων παῖδ᾽ ῶ ἐπέθηκεν θανάτῳ
Μνῆμα φιλημοσύνης . . . .

Vous conviendrez que cette inscription est remarquable sous beaucoup de rapports. L'âge de l'écriture paraît remonter au-delà de la guerre des Perses, et permettrait même de soupçonner le temps de l'ancien tyran Cylon ; si surtout il pouvait être prouvé que Cylon eut été du bourg Péanie. La forme de la lettre N (T) dans le mot MTEMA est certainement très rare, et peut-être sans exemple. Quant à la prosodie, la courte voyelle avant une simple consonne (σῆμα τόδε Κύλων) devient longue, comme dans les vers suivans :

Hom. Il. 4, 151 :-φίλε κασίγνητε, θάνατόν νύ τοι ὅρκί ἔταμνον.
ibid. 161 : σὺν σφῆσι κεφαλῆσι.
Ibid. 5, 745 : ἐς δ᾽ ὄχεα φλόγεα ποσὶ βήσατο.

Puis l'élision de l'iota dans le datif παιδὶ confirme la leçon dans un vers d'Eschyle, qui a été révoqué en doute (Æsch. Pers. 852):

ὑπαντιάζειν παιδὶ ἐμῷ πειράσομαι.

La construction du verbe ἐπιτιθέναι avec un double datif mérite aussi d'être remarquée. Le mot φιλημοσύνη se trouve dans Théogn. v. 284.

μήθ' ὅρκῳ πίσυνος, μήτε φιλημοσύνῃ,

où Brunck avait corrigé συνημοσύνῃ. Enfin nous avons dans cette inscription sans doute le plus ancien exemple d'un *hexameter* μείουρος, dont Lucien se soit servi dans le Tragodopodagra v. 312-324; avec une petite différence toutefois dans le *schema metri* :

– ⏑ ⏑ | – – | – – | – ⏑ ⏑ | – – ⏑ ⏑ –

Malheureusement la seconde moitié du pentamètre est complétement détruite.

L'autre inscription placée sur un hermes de femme, sans tête, et d'un travail très médiocre se trouve dans les mines d'une chapelle entre les oliviers de Liopési. Les lettres sont du second siècle après J. C.

ΑΥΡ]ΗΛΙΑΝ
ΟΛ]ΥΜΠΙΑΔΑ
Τ]ΗΝΤΗΘΗΝ
.) ΛΒΙΟ . . .
. . ΛΗΜΟ . . .
. . ΝΚΛΗ . . .

Agréez, Monsieur, etc.
Athènes, le 26 Mars 1837.

L. Ross.

b. LES FORUM DE ROME.

SECONDE PARTIE.

Le forum de Jules César et les forum des Empereurs.

Le forum de Jules César n'avait point de destination politique et par conséquent aucune des particularités du forum romanum. Lorsque Jules César conçut l'idée de cette construction, Rome n'avait plus besoin d'une seconde place pour les délibérations populaires: peu d'années après, c'était déjà trop pour elle du forum ancien. Mais il ne faut pas se méprendre sur le sens du mot *forum*: ce mot en lui-même ne signifie chez les Romains qu'une enceinte publique ouverte de tous les côtés, et dont l' intérieur peut ou ne pas être rempli d'édifices. Il ne manque pas d'exemples pour des forum avec des bâtimens dans l'intérieur. Les forum piscatorium, olitorium et autres marchés destinés à la vente des objets de consommation journalière contenaient au milieu des portiques et même des édifices entiers : la médaille du grand Macellnm de Rome et le plan du prétendu Panthéon de Pompéi qui aussi n'est qu'un marché à la viande, suffiraient pour le prouver. Ainsi pour prendre un exemple dans ce qui existe, une basilique, comme celle de Constantin, entourée, au moins des côtés, d'une terrasse peu large qui la séparait des rues publiques, pouvait constituer un forum, et en effet cette enceinte est aussi appelée *forum Pacis*. Mais jusqu' à Jules César personne n' avait étendu l'idée générale d'un forum, c'est à dire d'un marché, à une réunion de constructions exclusivement destinées aux besoins de la vie publique. Ce fut le génie créateur de César qui imagina ce nouveau genre de forum, et son idée répondait si admirablement aux besoins des Romains

et se prêtait si bien au développement d'une magnificence impériale, que le forum de Jules César devint le type d'une série de constructions analogues. Ainsi naquirent les forum des empereurs qui forment avec leur prototype la partie la plus brillante et la plus originale de l'architecture publique des Romains. Cette espèce de forum étant particulière à Rome, Vitruve n'en parle point; mais d'autant plus les architectes de nos jours s'en devraient-ils occuper, et même des gouvernemens, pensant à embellir dignement leurs métropoles, devraient trouver un grand intérêt à découvrir et à imiter le plan d' un genre d'édifices aussi magnifique que commode aux habitans.

La condition nécessaire d' une restauration sûre de ces forum est de se former une idée claire du besoin principal auquel ils devaient satisfaire, et des élémens essentiels dont ils se composaient.

L'objet principal d'un tel forum était de réunir des localités exclusivement destinées à la distribution de la justice et celles destinées aux bureaux des notaires et d'administration en général. Le nombre des procès était immense à Rome dans ce temps : il n' est point de poète du huitième siècle qui n'en parle, et à mesure que leur nombre augmentait, devait augmenter aussi celui des notaires et des écrivains attachés aux ministères publics. Le peuple romain, inventeur d'une jurisprudence systématique, a été toujours porté à la plaidoirie, et de bonne heure aussi à sentir le besoin de fixer par des actes écrits tous ces points du droit public et privé qni pourraient être d'importance dans quelque procès future. L'espèce d'édifices consacrés aux procès était chez les Grecs la tribune ; elle offrait aux jurés une suite de siéges sémicirculaires avec le siége du juge au fond: et elle se trouvait chez les Grecs toujours contenue daus un édifice plus grand, savoir dans la Basilique. Les Basiliques, depuis celle de Caton

étaient devenues, comme nous l'avons vu, le plus bel ornement du forum Romain; mais les barreaux qu'elles fournissaient à la ville républicaine ne suffisaient plus aux besoins croissants de la ville sous César. Le tribunal du comitium était encore sous Auguste un lieu de justice dont on ne pouvait pas se passer, quoiqu'on y fût exposé à toutes les intempéries des saisons (le comitium ne fut couvert d'une toile que pour les assemblées publiques) ; car nous trouvons Livie occupée à mettre dans la saison chaude les citoyens, que des affaires judiciaires appellaient au comitium, à l'abri du soleil brûlant auquel ils étaient précédemment exposés. Ce fut donc une idée bien adaptée au temps que celle de César qui par la construction de son forum pensait à augmenter le nombre des barreaux à Rome; et nous voyons que le premier élément essentiel dont ce forum devait se composer était la basilique, ou bien la tribune détachée, comme le forum d' Auguste nous en montre l'exemple. Quant aux bureaux des notaires et des écrivains publics, les fouilles au Clivus nous ont donné une idée assez claire des lieux où résidait cette espèce d'employés. C' étaient de petites salles s' ouvrant sur un portique qui les séparait du reste de la place. A ces deux élémens du nouveau genre de forum, - savoir les tribunes et les salles - commandés l' un et l'autre par les besoins de la société ancienne, il faut ajouter un troisième élément commandé par le besoin de la religion : c' est le temple qui, comme la religion était le centre naturel de toute la vie sociale chez les anciens, devenait naturellement le centre d'une place destinée à être un des organes principaux de cette vie. Le mur même qui devait entourer le forum, n'aurait pas été respecté par le peuple, si le temple qu' il paraissait entourer n' eût pas fait de toute la place une enceinte sacrée (τέμενος , templum).

Une place close avec un temple au milieu, autour duquel se groupent des tribunes de justice et des salles d'administration: voilà donc le plan du forum de César. Qu'on lise à présent les passages connus d'Appien (1) et de Suéton (2) pour voir comment les paroles des deux historiens s'accordent bien avec notre explication. Le passage d'Appien est le suivant : César érigea aussi un temple à son aïeule divine, comme il en avait fait le voeu avant la bataille de Pharsale. Autour du temple il érigea une enceinte destinée à un forum pour les Romains. Le forum ne devait nullement servir au commerce, mais bien aux affaires judiciaires que les Romains avaient à traiter entre eux. C'est ainsi que les Persans avaient également un marché pour ceux qui demandaient justice ou qui voulaient s' instruire du droit public. Suéton en racontant la construction du forum d' Auguste parle ainsi : La construction d'un troisième forum fut motivée par la croissance de la population et par le nombre augmentant des procès auxquels deux forum ne pouvaient plus suffire. C'est aussi pourquoi on ouvrit le forum à la hâte avant l'achèvement du temple de Mars en prenant garde seulement qu' il y eût des places séparées pour les causes politiques et criminelles et pour l'opération du tirage des noms des jurés.

Il suit de ce que nous venons d'exposer que rien n'est plus contraire à l' idée et à la destination de ces forum que de leur supposer une place nue et découverte, bien que l' identité du nom de forum avec le forum romanum

(1) App. de bello civ. II. 102.

(2) Sueton. Aug. 29. Fori extruendi caussa fuit hominum et judiciorum multitudo, quae videbatur, non sufficientibus duobus, etiam tertio indigere. Itaque festinantius, necdum perfecta Martis aede, publicatum est cautumque ut separatim in eo publica judicia et sortitiones judicum fierent.

l'ait fait supposer presque généralement dans les restaurations. La place découverte était exclusivement propre au lieu des assemblées populaires dont il ne peut pas être question ici : pour les causes judiciaires c'était précisément, comme nous l'avons vu, ce qu'il s'agissait d'éviter. Nous verrons combien les restes conservés des forum des Césars viennent à l'aide de cette assertion fondée aussi bien sur des renseignemens historiques que sur la nature de la chose.

Le mur d'enceinte était richement pourvu d'entrées. Le pavé doit être supposé semblable à celui du forum romanum, et consistant par conséquent en grands blocs carrés de travertin ou de marbre.

A. *Le Forum de Jules César.*

(*Forum Julium* ; *Forum Caesaris*).

D'après ces principes, la restauration du forum de Jules César ne saurait être difficile, du moment que nous aurons prouvé l'existence de ses restes, jusqu' ici ignorés. Pour les découvrir nous avons trouvé un point de départ assuré dans le passage de Pline (3) où il parle du lotus placé sur le Vulcanale et dont les racines s' étaient étendues jusqu'au forum de César. La découverte de l'emplacement de la *Curia Hostilia* nous a donné avec certitude celle de l' *Area Vulcani.* Les racines de l'arbre planté sur cette terrasse ne pouvaient donc s'être étendues que dans la direction opposée au forum romanum, c'est à dire vers le Viminal. Mais en cherchant le forum de Jules César de ce côté, il faut d'abord exclure le site derrière le temple de Faustine, occupé depuis Domitien par le Forum transito-

(3) H. N, XVII, 44.

rium. Ce forum n'existait pas au temps de Pline l'ainé; il y avait alors dans ce lieu les *Stationes Municipiorum* salles des représentans et des agens des villes municipales) et Pline dit expressément que ce fut au-dessous de ces salles que les racines du lotus s'étaient frayé un passage. Or en suivant cette direction, on arrive à la ruine d'un temple magnifique, renfermée dans la *torre de' Conti*. C'est un reste du mur de la celle, construite d'immenses pierres de péperin de la plus parfaite et de la plus grandiose construction, dont la planche donne un échantillon sous n.3. Ce mur épais de trois pieds et demi existe encore sur terre à une hauteur d'environ trente pieds et offre des restes de clous de bronze qui soutenaient le revêtement. Lors des fouilles faites en 1833 dans la *tor de' Conti* on trouva de plus un pavé formé de superbes pièces de marbre, à 36 pieds au-dessous du niveau actuel. Nous avons donc ici le mur de la cella élevé sur une haute substruction. Le plan montre que la forme particulière de cette cella est donnée par les restes. La petite planche additionnelle (Tav.d'agg.A.) que nous joignons à cet article présente le fragment d'un chapiteau conservé. Ces restes combinés avec la notice de Vitruve, qui dit que le temple de Vénus génétrix était un modèle du genre pyknostyle, justifient l'essentiel de la restauration. La position de la célèbre statue équestre de Jules César devant le temple est indubitable. Quant au reste du forum qui, d'après Appien, formait une enceinte sacrée autour de ce temple, il n'est pas difficile de trouver que le mur derrière les deux colonnes appelées les *colonacce* est évidemment un *reste du grand mur d'enceinte.* On aurait déjà pu deviner que ce mur avait dû être originairement étranger au forum de Nerva (auquel on l'attribue généralement) ; car il diffère de l'enceinte de ce forum, un reste de laquelle est visible dans la cour à côté de SS. Cosme et Damien, en ce que ce reste est de tuf (n. 5) tandisque le mur des *Colonnacce* est

composé de péperin. Mais il existe encore deux preuves directes que ce mur a été construit pour servir d'enceinte au forum de Jules César. La première preuve repose sur l'existence d'une porte pratiquée dans le mur derrière les deux colonnes où elle est indiquée par un arc horizontal un peu au-dessus du sol, tandisque le passage même se trouve aujourd'hui couvert par le pavé: or, cette porte qui n'est point placée symmétriquement entre les colonnes, a été fermée postérieurement. La seconde preuve consiste en ce que le mur des *colonnacce* est précisément parallèle au mur de la cella du temple renfermé dans la *torre de'Conti*. Ces circonstances réunies paraissent suffire pour justifier notre opinion que ce mur appartenait originairement au forum de César et que le côté de derrière qui donnait sur la rue ne fut décoré de plaques de marbre et de sculptures que lors de la construction du forum de Domitien et de Nerva. On opposera probablement à cette restauration le passage connu d' Ovide (Trist. III 1) où le poète fait dire au guide qui accompagne son livre sur son voyage de Pont à Rome:

. . . . . Haec sunt *fora Caesaris*, inquit,
Haec est a sacris quae via nomen habet.

Mais le mot *Caesaris* se rapporte ici non pas à Jules César, mais à Auguste, qu' Ovide dans cette même épitre désigne constamment par ce nom (v. 76. 78.). L'usage poétique du pluriel est d' autant plus naturel ici, que par ce moyen Ovide évitait l'ambiguïté du terme forum Caesaris, qui était le nom populaire du forum Julien. Au reste quand même il serait possible de prendre cette phrase dans le sens du forum de Jules César, elle ne pourrait pas moins s' appliquer; soit à l' emplacement qui seul peut convenir à ce dernier, soit à celui qu'on veut lui donner auprès du forum d'Auguste et qui ne s'accorde ni avec le passage

de Pline ni avec la situation des édifices environnans. Quant à ceux qui entendent par les mots « fora Caesaris » les *deux* fora, celui de Jules César achevé par Auguste et celui d'Auguste lui même, on peut leur répondre encore que leur explication n'est pas moins contraire à la topographie de Rome qu'au sens naturel des paroles.

Le forum de Jules César fut bientôt surpassé par celui d'Auguste en étendue et en magnificence: mais il ne fut peut-être jamais égalé en graces ni en beauté. César qui en avait acheté la place pour 20 millions de francs (produit de sa dépouille des Gaules) le regardait toujours comme son enfant chéri. C' est là qu'à la fin de son grand triomphe, après la guerre d'Afrique, il terminait les fêtes grandioses qu' il avait données au peuple Romain (Dion); c'est là enfin qu' assis dans le portique du temple il fut (au dire de Dion) ébloui par le démon en sorte que se livrant à un orgueil inoui il irrita le destin et accéléra lui-même sa ruine. Car le sénat étant venu lui présenter le décret des priviléges qui lui avaient été votés et le convier à des honneurs qu' il n'aurait jamais dû accepter parcequ' ils n'allaient à rien moins qu'à l'apothéose complète du dictateur vivant, César, à la vue du vénérable corps qui représentait la majesté romaine, ne se leva pas même de son siége: et dès ce moment, dit l' historien, ses ennemis eurent gain de cause, car ce mouvement d'orgueil que les amis de César excusaient en vain par une indisposition du grand homme révolta tout le monde.

Quant au détail de notre restauration toute conjecturale du forum, nous dirons seulement que la forme d'une tribune séparée, telle que l'offre le forum d'Auguste nous paraît la seule admissible dans cet espace dont les limites sont déterminées avec une grande probabilité, par les édifices environnans.

B. *Le Forum d'Auguste.*

(*Forum Augusti, Forum Augustum, Martis Forum*).

Auguste voua à la bataille de Phitippi un temple à Mars Vengeur : Piale et Niebuhr furent les premiers qui chacun de son coté reconnurent cet édifice célèbre, centre du forum d'Auguste, dans les restes magnifiques de l'arc *de'Pantani*, restes qui depuis Nardini avaient été attribués par tous les archéologues au forum de Nerva.

Les restes environnant ce temple sont si considérables, et le plan qu'en a dressé l'architecte napolitain Saponieri (qui put pénétrer dans le couvent des religieuses de l'Annunziata) est si satisfaisant qu'on y reconnaît au premier coup d'oeil un forum tel que nous en avons esquissé l' idée au commencement de cet article. C'est un forum semblable à celui de César, mais calculé à surpasser celui-ci aussi bien par sa grandeur que par la nouveauté de ses détails. Les trois colonnes d'ordre corinthien qui restent du péristyle du temple, et qui ont vingt quatre palmes de circonférence environ, nous donnent une idée suffisante de la grandeur de cet édifice, grandeur que les dimensions respectivement petites de la place environnante devaient faire sortir davantage. Le temple n'était point au centre, mais, adossé contre le mur d'enceinte du coté du nord-est il occupait presque toute la largeur de la place dans la direction du forum Romanum. Devant l' escalier était placée, sur un char triomphal, la statue d'Auguste portant les insignes de l' empire (nous la connaissons par des médailles). Aux flancs du temple s'élevaient, érigés par Tibère, deux arcs de triomphe, l'un de Drusus, l'autre de Germanicus, chacun orné de l' image

du héros vainqueur dont il glorifiait le retour (4). Dans sa longueur le forum était terminé par deux salles de justice qui se composaient chacune d'un portique sémicirculaire, d'une tribune et de quatorze niches placées en sorte qu'il y en avait sept sur chaque côté de la tribune. Nous trouvons le portique mentionné par Suéton (ép. 31): les deux tribunes et dix des vingt-huit niches sont encore reconnaissables dans leurs restes. (Les ruines visibles derrière les niches du côté du nord appartiennent probablement à un édifice pareil dans sa construction à l'*atrium libertatis* et destiné peut-être aussi à conserver des actes sur la manumission et à détenir des prisonniers.) Les vingt-huit niches avaient été commandées par Auguste pour y placer les statues de tous les grands capitaines triomphateurs de Rome depuis Enée et Romulus jusqu' à Pompée. Le nombre de ces statues qui nous est donné par celui des niches vient fortifier singulièrement l' idée ingénieuse de notre illustre collègue, M. Borghesi, sur l'origine de l'ouvrage de Sextus Aurelius Victor, intitulé « de viris illustribus ». Cet ouvrage contenant plusieurs données historiques qui paraissent supérieures à l' horizon du siècle de l' auteur, M. Borghesi avait supposé que Victor aurait pris la matière principale de son ouvrage dans les inscriptions (elogia) des statues triomphales du forum d'Auguste. Or si nous admettons pour chacune des vingt-huit niches deux étages et par conséquent deux statues, nous aurons en tout cinquante-six statues et voilà exactement le nombre des capitaines triomphateurs dont Victor à esquissé les biographies.

Le mur colossal d' enceinte en péperin (voy. la pl. Construct.N.2) qui dans les parties conservées nous montre avec une épaisseur de trois à quatre pieds une élévation de soixante pieds et plus, devait cette hauteur extraordinaire

(4) Tacit. Annal. II. 64.

probablement à l' irrégularité de la place qu'Auguste voulait acquérir ; car plusieurs propriétaires, au dire de Suéton (56) ayant refusé de céder leurs maisons, il s' agissait d'en cacher, la vue, surtout de celles qui, situées sur la pente du Quirinal, sans un mur d'enceinte très élevé de ce côté auraient dominé le nouveau forum. Ce mur d' enceinte était percé par un grand nombre de passages dont on peut observer encore l' indication, quoique les passages mêmes soient maintenant tous, hors un seul, *l' Arco dei Pantani*, cachés par le rehaussement du sol. *L'arco dei Pantani* (appelé ainsi d'après des bourbiers (pantani) qui pendant le moyen âge s'étaint formés dans cette partie de la pente du Quirinal et qui furent desséchés par Sixte V.) se trouve beaucoup au-dessus de l'ancien sol, et était selon Saponieri un passage pour les piétons, à double perron.- L'élévation considérable du rehaussement du sol apparaît encore en ce que toute la substruction du temple de Mars et les bases des trois colonnes jusqu'à quelques pieds mêmes de la hauteur des fûts sont devenues invisibles. Du côté du forum Romain le forum d'Auguste n'avait point d'enceinte, mais était limité probablement par une suite de salles ouvrant sur un portique qui bordait l'intérieur du forum. La direction de la ligne que ces salles doivent avoir occupée, comme notre plan le démontre, devient un nouvel argument pour la vérité de ce dernier. Car cette ligne étant exactement parallèle à celle qu' occupent les édifices situés derrière la basilique Emilienne et indiqués aussi bien par des restes conservés que par le fragment du plan Capitolin, une telle coïncidence qui se présente sans que nous l' eussions cherchée prouve autant pour notre plan du forum d'Auguste que pour la manière, dont nous avons placé la basilique Emilienne. La rue qui sur le plan Capitolin divise la ligne des édifices derrière la basilique est orientée précisément sur le milieu de la façade du tem-

ple de Mars et en forme sans doute l'avenue. - Quant à l'origine de ces édifices (qui doivent être postérieurs à l'incendie Néronien) on pourrait y reconnaître un ouvrage de Domitien qui, comme nous verrons plus tard, semble s'être proposé d' unir par des édifices publics le forum d'Auguste avec le forum Romanum et qui dans cette intention avait bâti aussi le *Secretarium Senatus* (près de Ste Martine (5) ;) ou bien nous devons les attribuer à Adrien par qui le forum d'Auguste fut restauré. (6)

La magnificence du forum d'Auguste est une chose attestée par bien des passages des auteurs classiques. Ovide (Fast. v. 550) chante le temple de Mars Vengeur , Pline (VII, 53; XXXV, 4) parle des chefs d'oeuvres d'art sur le forum; Dion (LVI.) du musée d'objets rares et uniques qui y était ouvert au public; enfin Pline (XXXVI,5) nomme la basilique de Paullus, le forum d'Auguste et le temple de la Paix comme les trois prodiges de Rome et du monde entier. - Le nom sous lequel le peuple a conservé le souvenir de ce forum est celui de *forum Martis*, nom attaché plus tard à la célèbre statue de Marforio dont il restera désormais inséparable (7).

(5) L'Inscription chez Nardini.

(6) Spartian, op. 18.

(7) Il faut ajouter ici quelques mots à propos de ce temple avec des dauphins sculptés sur la corniche dont Palladio et Labacco mentionnent la découverte à l'endroit appelé *in Pantano*, vis-a-vis du temple de Mars Ultor. (Canina Foro pag. 94) Nous le plaçons là où se trouve aujourd'hui l'église de S. Quirico (appelée aussi *in Pantano*) et le croyons identique avec celui indiqué sur ce même endroit par Cencius Camerarius (XIII siècle) sous le nom du temple de *Juno Sospita*, ou, d'après un autre manuscrit, de *Jupiter*.

C. *Les deux forum de Domitien et de Nerva ou le forum transitorium et le forum Palladium.*

Les deux forum que nous distinguons ici par les noms de *Pervium* ou *Transitorium* (deux expressions qui disent l'une et l'autre la même chose) et de *Palladium* se trouvent chez les auteurs de l'empire compris sans un seul nom ou bien sous plusieurs noms donnés comme des désignations différentes pour une seule bâtisse. Suéton (Domit. 5) raconte que Domitien commença ce forum qui ensuite fut appellé forum de Nerva; Sextus Aurélius Victor (XII) dit que Nerva dédia le forum Pervium et l'orna du temple de Minerve: Martial (III 1) désigne les deux forum par le nom de forum Palladium, dénomination dérivée évidemmeut du temple dont Victor mentionne la construction et analogue par conséquent au second nom du forum d'Auguste qui comme nous avons dit est celui du forum Martis: Aelius Lampridius enfin (Al. Sever. 28.) en parlant des statues dont Alexandre Sévère orna le forum de Nerva dit que ce forum s' appelait encore forum Transitorium; et ce dernier nom se retrouve ensuite chez Servius et des auteurs plus récens. La division des deux forum que nous avons adoptée se base sur la Notitia où le forum transitorium se trouve nommé dans la quatrième région et le forum Nervæ dans la huitième. Or cette division indiquée par un auteur qui dans tout ce qu' il dit sur les régions doit être pour nous d'une autorité absolue, s'accorde aussi bien avec la localité des deux forum qu' avec les restes conservés ou connus des édifices qui y étaient placés. Ces deux faits seront mieux exposés à nos lecteurs dans la description même des deux forum que nous allons commencer.

a) *Le forum Pervium ou Transitorium.*

L' édifice dans lequel nous devons reconnaître le centre du forum de passage est le temple ou l'arc de Janus, érigé par Domitien derrière le temple de la paix et servant, pour ainsi dire, d'enseigne à une place dont il expliquait le nom et dont il représentait l'usage (8). Les arcs de Janus (genre d'édifices dont il nous reste un exemple dans le Janus quadrifrons du forum boarium) étaient des temples ouverts à deux ou trois ou quatre portes (Janus bifrons, trifrons, quadrifrons) et ornés d'un buste du Dieu à deux ou trois ou quatre têtes dont le nombre et la direction correspondaient au nombre et à la direction des portes. Erigés toujours sur des places et des passages publics , et le plus souvent sur la ligne de démarcation entre deux régions, les arcs de Janus y représentaient d'une manière symbolique l'aller et le venir du peuple, en offrant, au milieu des personnes qui entraient et sortaient, au dieu des entrées et des sorties un siége et un sanctuaire permanent. Parmi tous les arcs de Janus quadrifrons à Rome, celui du forum transitorium était le plus célèbre. Nous pourrons conclure cela surtout d'un passage de Servius, où le sanctuaire de Janus à quatre portes sur le forum de passage est cité par excellence comme un exemple de ces édifices qu'on avait érigés à Rome en imitation du Janus quadrifrons de Falerii (9). Bien qu'il ne soit pas dit dans le

(8) Le nom de „*forum pervium ou transitorium* correspond aux expressions „transitiones perviae Jani " (Cic. Nat. Deor. II, 67,) et " Janus pervius. „ (Martial XXVII, 10.)

(9) Aen. VII, 510. Postea captis Faleriis civitate Tusciae inventum est simulacrum Jani cum frontibus quatuor. Propter quod in foro transitorio constitutum est illi sacrarium aliud quod novimus hodieque quatuor portas habere.

passage que cet arc célèbre était l'ouvrage de Domitien, la place même où il se trouvait nous permet tout d'abord d'en attribuer la construction à l'empereur fondateur de cette place et dont la passion pour construire des édifices de cette espèce d'ailleurs est notoire (Suéton 13). Puis il y a quelques autres passages classiques relatifs à cet arc et encore plus intéressans par les renseignemens qu' ils nous donnent sur la localité entière du forum transitorium que par les preuves directes qu'ils nous fournissent pour l'origine du temple qui en était l'ornement principal: ces passages se trouvent chez Stace et Martial, poètes contemporains de Domitien dont ils aiment prôner l'activité en créant de nouveaux bâtimens. Stace (Sylv.IV, 1) (10) loue Domitien pour ce qu'il avait commandé à Janus, attaché au temple voisin de la paix, d'*arranger toute espèce de guerres* et de reconnaître les lois du nouveau forum; et à un autre endroit (11) il dit que Domitien avait entouré les portes ouvertes de Janus par de justes lois et par un forum.

Martial (12) en s'adressant au Janus quadrifrons même, le félicite de ce que, n' habitant autrefois qu'un petit édifice de passage, au milieu d'un des endroits les plus fréquentés de Rome, il se voit à présent, par la munificence de l'empereur, entouré d'une enceinte et de quatre forum,

(10) Sylv. IV, Janus agit, quem tu vicina pace ligatum
Omnia jussisti componere bella novique
In leges jurare fori.

(11) Sylv. IV. 3. Sed qui limina bellicoso Jani
Justis legibus et foro coronat.

(12) Mart. XXVII, 10.
Pervius exiguos habitabas ante penates
Plurima qua medium Roma terebat iter.
Nunc tua Caesareis cinguntur limina donis,
Et fora tot numeras, Jane, quot ora geris.
At tu, sancte pater, tanto pro munere gratus
Ferrea perpetua claustra tuere sera.

et muni de portes, que par gratitude pour un si grand bienfait il devra toujours tenir fermées. A un autre endroit Martial mentionne le forum Palladium comme voisin du temple de la Paix (13). Si nous combinons lesrenseignemens contenus dans ces quatre passages aussi bien entre eux qu'avec ce que disent Servius et la Notitia, nous pouvons en déduire les faits suivans. Il y avait, avant Domitien, derrière le temple de la Paix, sur la ligne de démarcation entre la quatrième et la huitième région, un Janus quadrifrons, ancien arc de passage, peu grand et peu élégant,peut être le même qu'on avait transporté de Falerii à Rome. Domitien remplaça cet arc par un beau temple à portes fermées et en fit le centre d'un nouveau forum destiné à la gestion des causes publiques et situé en sorte qu'il offrît aux quatre visages du Dieu la vue d'autant de forum adjacens. Or d'après ce que nous avons dit sur les limites du forum Romain et du forum de César cette situation ne peut être douteuse. Le *forum pervium* se sera étendu entre le *forum Romanum* et le *forum Caesaris* depuis le *templum Pacis* vers le *forum Augusti* jusque là où commença plus tard le *forum Palladium* ou le forum de Nerva qui fut la continuation de celui de Domitien, et dont les limites de ce côté, comme nous l'avons vu, se trouvent indiquées par le mur des Colonnacce, c'est à dire par le reste indubitable d'un mur d'enceinte du forum de César. Les quatre forum que regardait le Dieu du temps de Martial étaient donc: du côté de l'ouest le forum Romain, du côté du nord-est le forum de César, du côté du nord-ouest le forum d'Auguste, et du côté du sud son forum à lui, le forum transitorium.

Quant à l'architecture du temple nous sommes assez

(13) Mart. I. 3.
Libertum docti Lucensis quaere Secundi
Limina post pacis Palladiumque forum.

heureux d'en posséder deux représentations faites dans le temps où l'édifice existait encore : ce sont, premièrement la représentation sur un bas-relief copié par Rosini et reproduit dans les ouvrages de Nardini et Piale : (14) et secondement le plan qu' a dressé Labacco d' un édifice carré situé du côté du temple d' Antonin et de Faustine (fol. 17 (15)) C'est vous, Monsieur et très honoré collègue, qui avez reconnu l'identité de ces deux plans et qui avez donné à l' édifice que Labacco décrit sans le comprendre, sa juste appellation. Sans entrer ici dans des détails de comparaison entre les deux représentations pour lesquels nous renvoyons nos lecteurs aux observations ingénieuses de notre excellent collègue, M. le capitaine Maler *dans l' Appendice à cet article*, nous observons seulement que la description de la localité chez Labacco peu précise qu'elle est, convient aussi bien à l'endroit où nous avons placé le temple et le forum de Domitien qu'à celui que vous, Monsieur, leur avez assigné (16).

Quant aux autres édifices dont nous avons rempli notre plan du forum transitorium, ils consistent dans une tribune derrière le temple de la Paix et dans des portiques couverts tout autour; restauration arbitraire en effet, mais indiquée par la destination connue de cette sorte de forum et par les passages de Stace cités plus haut.

Mais si après tout ce que nous avons dit, notre plan du forum transitorium a encore besoin de preuves positives, nous les trouverons dans l'existence des restes, non expliqués jusqu'aujourd'hui, qu'on voit indiqués sur notre plan derrière le temple de la Paix où ils sont accessibles dans

(14) V. Pl. H.

(15) V. Planche additionelle C.

(16) Dove è al presente la Chiesa di S.Adriano quivi da man sinistra verso il tempio di Antonino e Faustina v'era un edifizio in forma quadra.

une cour près de l'église de SS. Cosme et Damien: c'est la partie d' un mur d'enceinte en grosses pierres de tuf avec un superbe arc de passage en travertin et haut de 7 pieds et demi de jour (v. Constr. Nro 5). Or, ce fragment étant exactement parallèle au mur des Colonnacce, fragment du mur d'enceinte entre le forum de César et le forum Palladium, un tel fait nous explique clairement le plan qu' avait Domitien en commençant de nouvelles constructions autour de la limite de la quatrième et huitième région : ces constructions étaient destinées à continuer et compléter les deux forum des premiers Césars, et avaient été conçues par conséquent comme un ensemble dont le forum pervium et le forum Palladium devaient être des parties contigües.

(b) *Le forum Palladium ou de Nerva*

Les limites du forum Palladium dans sa largeur nous sont données par le mur des Colonnace, et par celui de la tribune du forum d'Auguste, restes parallèles aussi bien entre eux qu'avec le mur derrière SS. Cosme et Damien. Le fragment d' architecture connu sous le nom des Colonnacce auquel le mur d'enceinte du forum de César sert d'appui et qui, comme nous l' avons dit, doit être postérieur à la construction du mur, nous montre encore aujourd'hui des sculptures relatives au culte et à la fable de la desse dont le forum portait le nom : les basreliefs de la frise représentent plusieurs sortes de travaux de femme institués par Minerve, et la déesse même, sculptée en haut-relief, est debout sur l'attique. Ces sculptures sont comme un reflet du temple de Minerve, érigé par Nerva, qui se trouvait au milieu de la largeur du forum et dont le vestibule regardait les Colonnacce avec ses colonnes latérales. Le plan que nous en avons donné se base sur les dessins chez Gamucci et

Palladio, du temps desquels cinq des colonnes du vestibule étaient encore debout dont trois supportaient l'attique et une frise avec le fragment d'une inscription contenant la dédicace du temple par l'empereur Nerva.

Dans sa longueur du côté du forum Romain, le forum Palladium doit avoir été limité par la basilique Émilienne : il en était séparé problablement par une rue formant la ligne de démarcation entre la quatrième et huitième région. Du côté opposé un arc de passage existant autrefois entre le mur des Colonnacce et l' un des flancs du temple (et correspondant peut-être à un arc de passage à l'autre flanc) paraît indiquer que le forum Palladium ne s'étendait pas au-delà du temple; l'existence d'une ruine cependant que tous les anciens plans nous montrent derrière le temple, et qui se trouve mentionée aussi dans plusieurs documens du moyen âge, nous engage plutôt à voir dans ces constructions une suite de celles de Domitien et de Nerva, et à donner au forum Palladium de ce côté une étendue égale à celle du forum de César. La ruine consiste dans une construction sémicirculaire adossée contre le mur sémicirculaire de la partie postérieure du temple et formant avec lui une espèce d' abside double semblable à celle du dinaos d'Adrien. L'ancien document qui parle le plus clairement de cette construction est l'ordre de procession de l'an 1143, publié par Mabillon (17), disant que le Pape, sur son chemin de S. Adrien à Ste. Marie majeure, après avoir traversé le forum de Nerva et l'arc de Nerva (c'est-à-dire l' arc à droite du temple de Pallas) devait passer par l'*arcus Aureae* et de là entrer dans la *por-*

(17) Museum Italicum, Ordo Romanus XI, tom. II.pag. 132. Sic praecedens discalceatus ante *arcum Nervae* intrat per forum Trajani (i. e. Nervae) et exiens *arcum Aureae* in *porticu obsidato* ascendit per directum juxta Eudoxiam.

ticus absidata. Ce sont probablement ce même portique et ce même arc que la Notitia (18) nomme ensemble au commencement de la quatrième région, où elle les aura placés comme se trouvant sur la limite entre la quatrième et la huitième région, donc voisins au forum transitorium qu' elle nomme à la fin de la quatrième et avec lequel elle revient au point d'où elle était partie en énumérant les édifices de cette région. Or , en combinant le nom de *porticus absidata* avec l'existence de la ruine sémicirculaire et avec l'observation que le forum Palladium aussi bien que les autres forum des Césars doit avoir eu un local pour les causes judiciaires, nous admettons, comme continuation du forum Palladium, derrière le temple de Pallas , une place avec deux tribunes et avec un portique de passage que formaient les colonnes bordant les deux tribunes ; et pour expliquer encore l' *arcus aureae* (peut-être sousentendu : *statuae*) nous y reconnaissons un arc de passage richement décoré et ouvrant sur cette espèce de couloir qui séparait le forum de Nerva d'avec celui de César.

Cette dernière partie des forum des Césars dont nous venons de proposer la restauration est encore intéressante par la grande ressemblance qu' en offre le plan avec un fragment du plan Capitolin (fragment D sur notre planche) C'est vous, Monsieur et très honoré collègue qui le premier avez reconnu cette ressemblance, et malgré les différences qu'il y a entre le plan antique et les plans modernes, je n'hésite pas d'admettre avec vous, Monsieur , l'identité des deux représentations. Pour expliquer ces différences, consistant surtout dans le manque des colonnes latérales du forum sur le plan Capitolin, il suffira peut-ê-

(18) Regio IV, templum Pacis, continet porticum absidatam, aurea

tre d'admettre une restauration du forum Palladium postérieure au temps du plan antique et que nous pourrions attribuer ou à Alexandre Sévère ou à Julien l' Apostate: à Alexandre, parceque ce fut lui qui plaça sur le forum Palladium la suite de la série des Capitaines illustres dont Auguste avait orné son forum; à Julien, parceque Sextus Aurélius Victor, auteur contemporain de cet empereur, en parlant du forum Pervium paraît indiquer que le temple de Pallas avait été restauré de son temps; Nerva, dit-il (1), dédia le forum Pervium où s'élève (aujourd'hui) le temple de Minerve plus brillant et plus magnifique; nous connaissons d'ailleurs l'enthousiasme avec lequel Julien tâchait de régénérer le culte de Minerve. En adoptant cette hypothèse d'une restauration du forum Palladium par Alexandre ou Julien, il faudra supposer toutefois que, pour ériger le nouveau portique dont les Colonnacce sont un reste, on se sera servi de colonnes et de sculptures anciennes ornant quelque autre édifice, peut-être le temple de Pallas même, et appartenant au temps des Flaviens ou de Trajan, époque d'art qu' accuse le style des sculptures des Colonnacce.

Le nom le plus ordinaire pendant le moyen âge pour l'ensemble du forum Pervium et du forum Palladinm est celui du forum Trajanum (le véritable forum Trajanum est appelé qnelquefois *forum Trajanum majus*); et cette désignation s'explique peut-être par une statue et des autels qu'aura érigés Trajan en honneur de son père devant le temple dédié par ce dernier, et où il aura fait inscrire son nom à côté de celui de Nerva.

(19) Dedicato foro quod appellatur Parvium quo aedes Minervae eminentior consurgit et magnificentior.

D. *Le forum de Trajan.*

(*Forum Traiani*)

Après que Domitien par sa nouvelle création eut réalisé la jonction des forum des deux Césars aussi bien entre eux qu'avec le forum Romanum, la masse des édifices publics couvrant la vallée centrale de Rome forma un ensemble complètement fini et paraissant ne permettre aucune augmentation. Le modeste forum de Romulus, renouvelé lui-même entièrement par la main puissante du premier Dictateur, était devenu, pour ainsi dire, le germe d'un ensemble de constructions qui, embrassant les pentes du Capitolin, du Quirinal et de l'Esquilin, et se liant aux merveilles du Palatin, devait produire un effet de grandeur et d' élégance que Rome et la terre n' avaient pas encore vu et qu' elles n' ont jamais revu depuis. Lorsque Trajan monta sur le trône, après Domitien et Nerva, ce grand prince, non moins animé que ses prédécesseurs par la passion souveraine de bâtir, où trouva-t-il de l' espace pour satisfaire à cettte passion et pour continuer les ouvrages dont Domitien avait embelli la capitale du monde ?

Après cette masse d'édifices publics groupés autour du forum Romanum, la plus magnifique était celle réunie sur le champ de Mars, là où il y avait les *Septa Julia*, le cirque de Flaminius, les théatres de Balbus, Pompéius et Marcellus et tant de temples et de portiques contigus l'un à l'autre et remplissant les distances entre les grands édifices de réunion publique. Or, il s'agissait de lier ensemble ces deux groupes superbes de constructions nationales, savoir celui autour du forum Romanum et celui sur le champ de Mars, en créant une nou-

velle construction entre le *forum Augusti* et les *septa Julia*: et cette construction fut le *Forum Trajani*, ouvrage admirable aussi bien par la hardiesse du premier plan que par la manière grandiose dont ce plan fut exécuté. Pour comprendre toute la difficulté de l'entreprise, il faut se représenter la nature du terrain dans cette partie de la ville, tel qu'il était avant l'entreprise. Les deux collines au pied desquelles s'étend le forum d'Auguste, savoir le Capitolin et le Quirinal, s'approchaient au nord-ouest de ce forum en sorte d'y former un défilé assez resserré avec deux pentes et une petite plaine inégales, tout couvert de maisons privées et traversé par une seule rue de communication. Il fallait donc, pour gagner le terrain nécessaire, commencer par démolir toutes ces maisons, en dédommageant d'abord les propriétaires; puis il fallait aplanir les pentes des deux collines, surtout celle du Quirinal qui s'avançait le plus, et remplacer le terrain enlevé par des substructions; il fallait ensuite rehausser le sol du milieu et égaler tout le terrain; enfin il fallait créer un espace assez large pour un forum qui devait représenter l'entrée dans la grande plaine du champ de Mars. Et toutes ces conditions ont été remplies, tout ce plan a été exécuté d'une manière digne du grand architecte qui dirigeait l'entreprise et digne aussi de l'empereur son maître, le meilleur des dominateurs du monde. L'inscription de la colonne de Trajan indique, avec autant de clarté que de modestie, la hautenr considérable du terrain du Quirinal qui a dû être enlevé: c'est une hauteur de 190 palmes environ, et la place, au milieu de laquelle cette colonne fut érigée, et qui s'étend depuis le forum d'Auguste jusqu'à l'endroit où commence aujourd'hui le Corso, est si vaste que le Colisée et l'église de S. Pierre y pourraient entrer ensemble sans se heurter.

Le souvenir de la grandeur et de la beauté du fo-

rum de Trajan a longtemps survécu à sa ruine: encore dans le seizième siècle ce nom paraissait si grand que plusieurs auteurs y comprenaient aussi bien le forum de Nerva que celui d'Auguste. La restauration qu'en a présentée Piranési est tout imaginaire et dut l' être aussi bien que toutes les autres proposées avant le temps de Napoléon. Ce n'est que depuis les excavations faites par ordre de cet empereur qu'une véritable restauration du forum de Trajan est devenue possible, et la basilique Ulpienne, déterrée alors et publiée pour la première fois sur le plan de M. de Romanis, représente aujourd'hui le point fixe d'où doivent partir toutes les recherches sur l'étendue et la construction de la place entourante. Après la publication du plan de la partie déterrée du forum par M. de Romanis (20), c'est Vous, Monsieur et très honoré collégue, qui avez entrepris, avec le succès le plus brillant, la restauration de l'ensemble des constructions, et qui avez tâché de découvrir l' ancien plan du forum de Trajan, en même temps que Niebuhr et Piale découvrirent de nouveau celui du forum d'Auguste perdu par Nardini et ses successeurs. Vos recherches, Monsieur, ont ensuite servi de base au beau travail de Mr. Morey (pensionnaire de l'académie royale de France à Rome) consistant en une restauration architectonique des principaux édifices du forum, restauration aussi satisfaisante et aussi probable que l'a pu rendre une combinaison ingénieuse du plan de Mr. de Romanis avec des représentations sur les médailles et avec quelques morceaux dispersés de sculpture.

Les limites de cet article ne me permettant pas de suivre Mr. Morey dans les détails de cette espèce de restauration, je me bonnerai à des observations générales sur

(20) V. l'Appendice du second volume de l'ouvrage de Nardini, rédigé par Nibby.

le plan de l'ensemble et sur la restauration topographique du forum: et ici, vous me permettrez, Monsieur, de vous déclarer que le plan proposé par M. de Romanis et le système de restauration adopté généralement après lui ne me paraissent point soutenables. Ce système, d'après lequel on suppose entre le forum d'Auguste et la basilique Ulpienne une immense place vide (presque aussi vaste que celle de S. Pierre), tandis qu' on place le temple de Trajan de l' autre côté de la colonne, a contre lui deux objections principales: il ne s'accorde ni avec l' ordre local dans lequel certains bâtimens, d' après la chronologie des médailles et des inscriptions, doivent s'être suivis sur le forum, ni avec l'existence de certains autres bâtimens qui d'après des indices évidens, y ont été érigés et pour lesquels nous devons y trouver de la place. Pour développer ces deux raisons, commençons par nous rappeler que le point de départ pour les constructions de Trajan était la limite du forum d'Auguste et qu'elles devaient par conséquent s'éloigner de cette limite à mesure qu'elles se succédaient dans le temps. Or, les médailles de Trajan, classées d'après les recherches d'Eckhel et combinées avec les deux inscriptions sur la base de colonne de la basilique et sur le piédestal de la grande colonne, nous donnent la chronologie suivante pour les monumens dont le forum de Trajan fut orné:

1) Temple de Trajan, représenté sur deux médailles qu'a publiées Angeloni. (1 a et b sur notre planche) et qui appartiennent à l' époque du cinquième consulat, à compter de 858 (ou 859) jusqu'à 864.

2) Statue équestre de Trajan , *Equus Trajani*, et

3) Arc triomphal, représentés l'un et l'autre sur des médailles appartenant à l' époque du sixième consulat, à compter depuis 865 jusqu'à 877. (2 et 3 sur notre planche).

4) La basilique Ulpienne, représentée sur plusieurs médailles du même consulat (4, a et b sur notre planche) et érigée, d'après l'inscription que porte une base de colonne de la basilique, pendant le seizième tribunat de Trajan, c'est-à-dire vers la fin de l'année 865 ou vers le commencement de l'année 866.

5) La grande colonne, representée sur une médaille du même consulat (5 sur n. pl.) et érigée, d'après l' inscription qu' elle porte sur son piédestal, pendant le dix-septième tribunat, c'est-à-dire, vers la fin de l'année 866 ou vers le commencement de l'année 867.

En rétablissant donc d'après cet ordre chronologique l'ordre local des cinq monumens, nous ne pourrons pas hésiter de placer le temple, le premier édifice bâti sur le forum, à l'entrée de cette place du côté du forum d'Auguste et non pas sur la partie septentrionale de la place, au milieu d' un espace alors tout à fait vide et peut-être même non entièrement déblayé.

Mais ce temple représenté sur les médailles avec l' inscription *Optimo principi S. C.* est-il vraiment le même que celui que les auteurs mentionnent comme un édifice du forum Trajani et qu'ils désignent par le nom de *templum Divi Trajani*? La différence de la dédicace ne doit pas nous étonner : le temple érigé par ordre du sénat en l'honneur de l'empereur vivant ne put pas encore porter le titre d' empereur divin ou apothéosé: ce fut Adrien qui après la mort de son père changea ou modifia l' inscription en y faisant insérer aussi son propre nom, ce que, d'après Spartien, il n' avait fait sur aucun des monumens erigés par lui-même (21). Les médailles

(21) Spartian. Hadr. c. 18. Quum opera ubique infinita fecisset, nunquam ipse, nisi in Trajani Patris templo, nomen suum inscripsit.

nous auront donc conservé l'inscription primitive, tandisque les auteurs appellent le temple d'après celle qu' y avait fait placer Adrien. Pour mettre hors de doute l'identité du *templum Divi Trajani* avec le temple représenté sur les deux médailles, la première de celles-ci (1, a) nous fournira elle-même l'argument : le temple représenté s'y trouve flanqué de deux portiques, dans lesquels, d'après deux passages de Sidonius Apollinaris (22), nous devons reconnaître les portiques qui ornaient les façades des deux bâtimens de la bibliothèque Ulpienne destinés l'un aux livres grecs et l'autre aux livres latins. Or, cette bibliothèque porte chez Aule Gelle (23) le nom de la bibliothèque du temple : et la médaille publiée par Angéloni étant la seule parmi toutes celles de Trajan qui nous montre un temple accompagné de portiques, nous ne pouvons pas hésiter de prendre ce temple pour celui du forum de Trajan, où il était placé entre les deux portiques de la bibliothéque.

La place carrée sur laquelle s'élevait le temple et dont on peut encore voir des restes, était pavée en grands blocs de travertin: c'est là probablement *l'area* ou *platea fori Trajani* dont parlent les auteurs (24). Quant à l'*atrium fori*, c'est-à-dire, l'entrée du forum où, selon Ammianus Marcellinus (25) s'élevait la statue équestre de Trajan, nous y reconnaissons cette partie de l'area comprise entre

(22) Sidon. Apollin. IX, 9.
Cum meis poni statuam perennem
Nerva Trajanus titulis videret
Inter auctores *utriusque* fixam
Bibliothecae.
et dans l'épigramme adressé à Priscus Valerianus :
Ulpia quod rutilet *porticus* aere meo.

(23) Aul. Gell. XI, 17. in bibliotheca templi Trajani.

(24) Aul. Gell. XIII, 23. Symmach. ep, 37.

(25) XVI, 17.

le temple et l' enceinte du forum d'Auguste; et cette place était sans doute la plus convenable pour y ériger ce célèbre *equus Trajani* qui se trouve figuré aussi sur l'une des médailles du sixième consulat et dont la beauté, comme disait Hormisdas, demandait à être entourée d' une semblable écurie. C'est ensuite sur le seuil même de l'atrium que nous plaçons l'arc triomphal représenté sur l'autre des médailles du sixième consulat, sans que nous voulions décider, si l'érection de l'arc aussi bien que du cheval soit antérieure où postérieure à la construction de la basilique. Cette restauration topographique de l'arc (adoptée d'ailleurs par tous nos prédécesseurs) se trouve justifiée par une notice de Flaminio Vacca (Memorie n. 40) qui raconte que les restes d' un arc triomphal furent découverts de son temps près de l' église appelée *Spolia Christi*, église existant encore aujourd'hui sous le même nom, et située précisément sur la limite des forum d'Auguste et de Trajan. Il paraît fort probable que cet arc d'entrée du forum de Trajan est le même qui deux siècles après sa construction fut en l'honneur de Constantin si cruellement dépouillé, et dut livrer ses plus beaux ornemens à l' arc de triomphe postiche dédié au premier empereur chrétien. C'est donc en combinant la représentation sur la médaille avec les sculptures rapportées de l'arc de Constantin qu'on peut entreprendre la restauration architectonique de cet arc de Trajan, arc au passage simple, avec le char triomphal à six chevaux sur le sommet, avec les quatre médaillons à chacune des deux façades et, d'après l' idée de M. Morey, avec le beau bas-relief de la Dace pleurante (aujourd'hui dans la Cour du palais des Conservateurs) formant une des deux clefs de la voûte.

Avant de procéder à la description de la basilique nous devons dire quelques mots sur ces deux constructions sémicirculaires dont les restes sont encore visibles sur les

deux côtés de cette partie du forum. Ce sont deux grands murs, sans doute destinés d'abord seulement à remplacer le terrain enlevé des deux collines par un massif artificiel, et employés aussi ensuite pour servir de base à d'autres bâtimens dont on reconnaît encore les restes distincts dans une longue suite de petites chambres sur la pente du Quirinal. Les ruines de la substruction de cette colline, bien plus considérables que celles de la substruction du Capitolin, paraissent trahir leur ancienne destination par le nom traditionel qu'elles ont porté longtemps. Ce nom est celui de *Milizie Traiane* ou bien *Tiberiane*, de même que la tour adjacente, appelée vulgairement la tour de Néron, portait anciennement le nom de *tor delle milizie*; et nous donnons raison à San Gallo l'ainé, lorsqu'en décrivant cet édifice il dit; (26) » questo e lo difizio prubicho dove e Romani tenevano larmadure loro apreso a la tore de le melezie. » Il y avait donc ici un corps de garde et un dépôt d'armes (27). Quant aux ruines correspondantes sur la pente du Capitolin, dans cette partie de la colline appelée aujourd'hui *alle Chiavi d'oro*, c'est vous, Monsieur et très honoré collégue, qui le premier y avez reconnu des substructions semblables à celles du Quirinal, et M. Morey qui en suivant vos indications est pénétré dans l'intérieur de plusieurs caves y a découvert encore une suite de petites chambres qu'il suppose avoir été des prisons.

(26) Passage tiré d'un manuscrit de la bibliothèque Barbérini dont nous reproduisons l'orthographe.

(27) Rien dans la forme des restes ne pourrait justifier le nom de *balnea Paulli Aemilii* qu'on leur a appliqué dans le moyen age et dont on veut dériver encore le nom moderne de la rue adjacente qni est celui de *Magnanapoli* en le supposant être corrompu de *Bagnanapoli.*

La basilique Ulpienne, sans contredit la partie la plus essentielle et la plus brillante du forum de Trajan, paraît avoir été érigée, aussi bien que le temple et la colonne, aux frais du Sénat et du peuple en l' honneur du meilleur prince: c'est cela du moins que disent l' inscription des deux bases de colonne (28) et l'inscription de la médaille (4, b). Nous sommes assez heureux de posséder des indices évidens pour la restauration de ce bâtiment aussi bien dans les restes conservés que dans les représentations snr les deux médailles; nous avons cru y pouvoir ajouter sur notre planche quelques détails pris dans le plan de la basilique Emilienne dont les proportions offrent une grande ressemblance avec celles de la basilique Ulpienne. Quant à la grandeur de cette dernière, la basilique de S. Paul peut nous en donner une juste idée: elle avait, comme celle-ci, une longueur de six-cents pieds sur une largeur de deux-cents pieds environ.

Placée dans sa longueur à travers le forum et limitée par les deux collines dont les substructions servaient de base aux deux tribunes, la basilique Ulpienne ne pouvait avoir que des entrées laterales: elles se trouvaient du côté de l'*area* et consistaient en trois portails surmontés de chars de triomphe, celui du milieu d'un quadrige, les deux autres d'une bige chacun. Ces trois portails, clairement indiqués par les restes, se trouvent représentés sur les deux médailles avec une rare exactitude: nous y voyons encore (4 b) sur la corniche du mur latéral ces statues et ces trophées mentionnés par Aule Gelle (29). La lon-

(28) S. P. Q. R. Imp. Caesari. Divi Nervae. f. Nervae Trajano. Augusto Germanico. Dacico. Pontif. Max. Tribunicia Potest. XVI. Imp. VI. cos. VI. P. P. Optime de republica merito domi forisque.

(29) Aul. Gell. XIII. 23.

gueur non interrompue des marches latérales, qui existent encore, nous persuade à admettre à côté des grandes entrées plusieurs petites. (C'est par erreur que celles-ci ne se trouvent point indiquées sur notre planche). L'intérieur de l'édifice se trouvait divisé par dix colonnades en neuf nefs dont cinq longitudinales formant la masse principale de la basilique, et quatre transversales devant les tribunes: parmi les nefs longitudinales, celle du milieu était aussi large que les quatre nefs latérales ensemble, c'est-à-dire, de cent pieds environ. Toutes les colonnades s'élevaient en deux ordres ou étages à une hauteur d'environ quatre-vingts pieds: ces deux ordres étaient séparés l'un de l'autre par cette espèce d'attique appelée *pluteus*. Pour donner du jour à l'édifice nous admettons avec M. Morey dans la nef principale et dans les quatre nefs transversales un troisième étage de colonnes contenant des fenêtres. Dans les deux nefs latérales la hauteur du mur se trouvait divisée par un corridore assis sur l'entablement du premier étage de colonnes. Le plafond et le toit de tout l'édifice étaient en bronze (30). L'ensemble de tant de grandeur et d'élégance doit avoir produit un effet difficile à imaginer et qui explique l'étonnement muet de Constance lorsqu'étant venu visiter ce bâtiment merveilleux il promenait ses regards stupéfaits à travers le labyrinthe de ces portiques gigantesques (31).

Le reste d'un mur ancien visible, vis-à-vis la dernière des colonnes conservées à droite de la grande colonne, indique qu'il y avait ici un bâtiment adossé contre

(30) Pausan. V, 12.

(31) Ammian. Marcell. XVI, 17. Verum quum ad Trajani forum venisset, singularem sub omni coelo structuram ut opinamur etiam Numinum assentione mirabilem, haerebat attonitus per giganteos contextus, circumferens mentem nec relatu effabiles nec rursus mortalibus appetendos.

le mur latéral de la basilique, et nous engage à admettre ici deux édifices situés aux deux côtés de la colonne. La plupart des antiquaires en les admettant comme nous, en ont fait les ailes de la bibliothèque, bien que le nom *bibliotheca templi* ne s'accorde guères avec cette restauration. L' argument par lequel on a voulu la prouver, et qu'on a tiré des traces d'un escalier près du reste du mur, ne mérite pas d'attention: car l'escalier est postiche et peut-être du temps de la barbarie. Il me paraît donc probable qu'il y avait plutôt ici deux temples érigés par Trajan en l'honneur de ses deux pères apothéosés, l'un voué au divin Nerva, son père adoptif, l'autre voué au divin Trajan, son père naturel. Nous savons par le panégyrique de Pline que Trajan avait décrété les honneurs divins à Nerva dès le commencement de son règne : Trajan, le père, ne paraît y avoir participé que dix ans plus tard: les médailles avec les deux têtes de *Nerva Divus* et de *Trajanus Divus* sont de l' époque du sixième consulat (32). Cette époque étant la même que celle de la construction du forum, serait-il trop hardi d'admettre que l' empereur Trajan dans cette époque ait érigé sur ce forum même des temples en l'honneur de ses pères divins qui en manquaient encore l' un et l'autre? Ce fut ensuite ici, entre les sanctuaires des deux hommes qui avaient donné au monde et à l'empire le meilleur des princes, que ses cendres vinrent reposer, au-dessous de cette belle colonne que la gratitude de ses sujets lui avait érigée au milieu des monumens les plus riches en souvenirs de sa bonté et de sa grandeur.

La médaille avec la colonne est, parmi celles qui se rapportent au forum, la dernière qui porte le nom de Trajan. Cet empereur étant mort en 871, Adrien vint à Rome lui décerner les honneurs divins et lui vouer ce temple que le

(32) Eckhel 433-436.

Sénat avait dédié à l'empereur vivant. Mais l'activité entreprenante d'Adrien n'aurait pu se borner vis-à-vis les grandes constructions de Trajan à en orner une par une nouvelle inscription. Trajan ayant laissé son ouvrage incomplet; et avant que la jonction des forum avec les *Septa Julia* fût achevée, Adrien dut être l'héritier de cette entreprise. En effet, la continuation du forum de Trajan, au-delà de la colonne dans la direction de la place des SS. Apôtres, est une chose constatée par des fouilles, et le style des sculptures qu'on y à découvertes, aussi bien que deux inscriptions (33) prouvent que nous avons raison de voir dans cette continuation un ouvrage d'Adrien.

Mais même si l' existence de cette partie du forum ni sa construction par Adrien n'étaient prouvées, l'existence certaine de deux édifices construits par Adrien, et qui ne peuvent avoir été placés qu'ici, nous persuaderait à admettre l'une et l'autre. Ces deux édifices sont un temple représenté sur deux médailles et un arc triomphal indiqué par la découverte de quelques sculptures. Quant aux deux

(33) La première inscription découverte au siècle passé sous la porte du palais Impériali-Valentini se retrouve toute complète chez l'*Anonymus* d'après lequel nous la donnerons ici: S.P.Q.R. imp. Caesari. divi trajani parthici f. divi nervae nepoti traiano adriano aug. pont. max. trib. pot II cos II qui primus omnium principum et solus remittendo sestertium novies milies centena milia in debitum fisci non praesentes tantum cives suos sed et posteros eorum praestitit hac liberalitate securos. - Le fait connu indiqué dans cette dédicace qui ornait vraisemblablement quelque statue honoraire de l'empereur est de l' année 871 (Eckhel. pg. 478.) - L'autre inscription découverte à l'occasion de la bâtisse de S. Bernardo, et conservée aujourd'hui dans le Vatican. est la suivante : *Divo. Nervae.* Traiano. Parthico et *Divae Plotinae Divi* Traiani. Parthici. *uxori Imp. C. Traianus* Hadrianus *Augustus* P. m. Tr. p. Cos III Parent*ibus eius*. C'est donc l'inscription de quelque autel qu' Adrien avait voué à ses parens divins.

médailles (6 a et b) qui sont du troisième consulat de l'empereur, Eckhel a déjà observé que le temple gigantesque qu' elles représentent ne pourrait être celui de Venus et Roma, attendu que l'inscription *ex S. C.* ne convient point à un temple érigé par l'empereur lui-même. Nous ajoutons que la statue debout dans l'intérieur du temple sur les médailles ne peut pas être celle d'une des deux Déesses assises dans les niches du dinaos. Si donc le temple des médailles avec ses dix colonnes de front, dédié à Adrien, n'est point le célèbre dinaos, où lui trouverions-nous une place plus convenable que sur le grand vide de la seconde partie du forum de Trajan, là où le fragment d'un fût de colonne en granit de six pieds de diamètre, visible aujourd'hui au pied de la colonne de Trajan, atteste encore la ruine d'un temple voisin, aussi colossal que celui sur la Vélia?

Dans le siècle passé, cinq morceaux analogues à ce fragment furent trouvés à l'entrée du palais Valentini ensemble avec un fragment d'entablement colossal, aujourd'hui dans la Villa Albani ; d'autres fragmens d'une dimension semblable ont paru dernièrement à l'occasion de la nouvelle bâtisse dans le même palais, et j'ai été assez heureux pour assister moi-même à la découverte d'un reste de maçonnerie dans lequel notre excellent collègue M. Maler a reconnu l'immense substruction d'un escalier à double perron. C' est aussi M. Maler qui,en combinant toutes ces données,a entrepris la restauration de notre temple le plus colossal de tous ceux que nous connaissions à Rome : et tel dut-il être pour convenir au goût du superbe empereur architecte à qui il fut dédié par le Sénat, sur la même place où s'élevaient tant de monumens magnifiques érigés en l'honneur de son père.

Les sculptures dont la découverte sur la place des SS. Apôtres indique l'existence d'un arc triomphal à cet

endroit, sont trois statues de Daces prisonniers qui jusqu'au seizième siècle se conservaient toutes les trois dans le palais Colonna où il en reste encore une, tandisque les deux autres se voient aujourd'hui dans la cour du Musée Bourbon à Naples. L'arc de triomphe auquel ces statues servaient d'ornement doit avoir formé l'entrée du forum Trajani du côté du champ de Mars où il aura fait pendant à celui de l'entrée opposée, qui portait peut-être pour ornement, au-dessus de ses colonnes, ces huit statues des Daces prisonniers que nous voyons aujourd'hui sur l'arc de Constantin.

E. *Le forum de la Paix ou la basilique de Constantin.*

L' imposante ruine à trois nefs, située sur la Vélia, a passé longtemps pour celle du célèbre temple de la Paix, ouvrage de Vespasien: et c'est un des plus grands mérites de M. le Professeur Nibby de nous avoir délivrés de cette opinion admise sans fondement et d' avoir reconnu dans les trois nefs les restes de cette basilique qu'Aurelius Victor raconte avoir été bâtie par Maxence et consacrée par le Sénat aux mérites de Constantin. Le temple de Vespasien étant entièrement brûlé sous Commodus, vers l'an 240 (34), aucun auteur ne nous parle de sa reconstruction, et si, comme Procope le dit (35), l' incendie avait été l'effet de la foudre, une telle reconstruction, d'après la remarque ingénieuse de Niebuhr, était même inconciliable avec les idées religieuses des anciens Romains qui considéraient un endroit frappé par le tonnerre comme un lieu sacré dont Jupiter lui-même aurait pris possession. D'ailleurs, la forme seule des restes nous dit

(34) Hérodien I, 14. Dio. Cass. LXXII, 24.
(35) Procop. B. G. IV, 21.

que ceux-ci ne peuvent pas avoir appartenu à un temple, de même que le style d' architecture qu' ils accusent ne conviendrait nullement au siècle des Flaviens. Mais tout en adoptant le nom que M. Nibby a rendu à la basilique, nous ne pouvons pas admettre avec lui que l' ancien temple de la Paix ne se soit point trouvé sur le même endroit: nous croyons plutôt certain que la basilique de Maxence fut bâtie sur les ruines de ce temple, et qu'elle y a formé ensuite le centre d'un forum appelé toujours le forum de la Paix. Une preuve évidente pour l'identité des emplacemens des deux édifices résulte de la combinaison du passage de Dion, où il parle de l'incendie du temple, avec une notice contenue dans cette liste curieuse des empereurs Romains depuis Auguste jusqu'à Maxence, et de leurs bâtisses, laquelle porte le titre de *Catalogus imperatorum Romanorum* ou d'*imperia Caesarum* et dont le manuscrit se trouve à Vienne (36). Les dépôts de marchandises arabes et égyptiennes dont Dion (37), raconte qu' ils furent détruits par l'incendie du temple de la Paix, se retrouvent dans le *Catalogus* (38) sous le nom de » *horrea piperataria,* » dépôts de poivre, comme étant bâtis par Domitien à l'endroit où furent plus tard la basilique de Constantin et le forum de Vespasien. L'expression » forum de Vespasien » parait vouloir dire : forum de Maxence érigé sur l'emplacement du temple de Vespasien.

(36) Roncallii Vetustiora Latinorum Scriptorum Chronica (Patav. 1787) P. II. pag. 241-248.

(37) Dio. l. l. *πῦρ τε νύκτωρ ἀρθὲν ἐξ οἰκίας τινὸς καὶ εἰς τὸ Εἰρηναῖον ἐμπεσὸν, τὰς ἀποθήκας τῶν τε Αἰγυπτίων καὶ τῶν Ἀραβίων φορτίων ἐπενείματο.* C'est peutêtre une de ces *ἀποθῆκαι* dans laquelle brûlèrent les manuscrits de Galène. (I, 1.)

(38) Roncall. l. l. pag. 242. Hoc Imperatore (Domitiano) multae operae publicae fabricatae sunt, atria VII, horrea piperataria ubi modo est basilica Constantiniana et forum Vespasiani.

Quant au nom du *forum de la Paix* (que notre cher collégue M. Gerhard appliqua le premier à la basilique) il se trouve chez Ammien Marcellin et Procope dont le premier (39) nomme le *forum Pacis* à côté du *templum Urbis*, c'est-à-dire, du temple de Rome et de Vénus, et le second (40) appelle ainsi l'endroit où était enterré le temple de la Paix frappé par la foudre.

Nous ajoutons que le temple de Vespasien qui était tout près du forum (foro proximum, Suéton) ne peut s'être trouvé, d'après notre restauration du forum Romanum, qu'entre le forum pervium et le temple d'Adrien, c'est-à-dire, précisément sur la place qu'occupe la basilique. On pourrait dire aussi que la nature de la divinité, à laquelle Vespasien dédia son temple, paraissait avoir destiné cette enceinte à la gestion des causes civiles et aux actes d' une justice conciliatrice, telle que la nouvelle espèce de forum en représentait le siége. Ce fut donc un nouveau forum de justice, le dernier de tous, que créa Maxence en érigeant cette basilique avec la place élevée tout autour ; et la seule différence de ce forum d'avec ceux des autres empereurs consista dans le manque d'un temple central, manque qui annonce déjà la fin de l'ancienne religion et le commencement d'un nouveau culte à la suite duquel tous les temples des Dieux allaient être détruits et toutes les basiliques payennes transformées en temples du Seigneur. La basilique de Constantin porte dans les peintures chrétiennes de sa tribune latérale (ajoutée probablement par Constantin) des traces visibles de cette transformation: c'est peut-être de toutes les ruines de Rome celle qui a parcouru plus de phases et où l' on voit enterrés plus de souvenirs : d'abord un temple orné des dépouilles du grand tem-

(39) Amm. Marcell. XVI, 7.
(40) Procop. B. G. IV. 21.

ple de Jérusalem et dédié à la déesse de la Paix ; puis une ruine, le siége respecté de Jupiter, dieu du tonnerre ; puis successivement une chambre de justice et une église chrétienne, et enfin pour la seconde fois une ruine, mais, bien qu'à demi détruite, servant encore de modèle aux églises de Brunelleschi et de Bramante, sans doute les ouvrages les plus grandioses de l'architecture moderne en Italie. En effet, ces trois arcs paraissent représenter aujourd' hui un arc de triomphe colossal érigé en honneur de l'ancien et du nouveau testament, de l' empire Romain et du siècle de Léon X qui l'un après l'autre ont dû venir y passer.

Ici je m'arrête : nos lecteurs s'attendraient peut-être à trouver ici encore la description du forum d' Antonin qui fut imité de celui de Trajan et dont nous possédons des restes intéressans dans la colonne d'Antonin et dans la façade de la douane autrefois une basilique: mais la restauration de ce forum est inséparable de celle de l'ensemble des constructions sur le champ de Mars dont il fait partie, ensemble aussi magnifique peut-être que celui des édifices couvrant la vallée primitive de Rome. On ne peut quitter aucune recherche sur la topographie romaine sans s'appercevoir des recherches innombrables qui restent encore à faire, et la seule chose qui puisse nous consoler alors, c' est de penser que la ville de Rome ne manque pas à présent d'hommes capables de travailler à la restauration de l' image de sa grandeur ancienne. Avant tous c'est vous, Monsieur et très honoré collégue qui étant aussi habile architecte que savant archéologue avez reçu une double vocation pour cette espèce de travail ; et c'est à vous aussi que j'ai voulu adresser ces observations sur un nouveau plan du forum et des forum romains non pas comme le résultat inébranlable des recherches accomplies, mais comme une indication pour des recherches et des fouilles

qu'on devroit entrepreudre pour découvrir toute la nature et toute l'histoire de ces constructions admirables et comme un moyen pour en faciliter une restauratiou plus certaine et plus complète que la mienne.

C. INTORNO LE SOSTRUZIONI DELLA VIA APPIA NELLA VALLE ARICINA, E DEL MONUMENTO SEPOLCRALE, VOLGARMENTE DETTO DEGLI ORAZJ E CURIAZJ.

(*Mon. Ined. dell'Instituto Vol. II. Tav. XXXIX.*)

La Via appia grandemente celebrata per tanti monumenti che l'adornavano e che la facevano primeggiare sopra qualunque altra via dagli antichi stessi costruita, tuttochè abbia dato materia fino ad ora a molte illustrazioni, offre di continuo nondimeno argomento ad antiquarie investigazioni per le magnifiche opere onde fu strato il suolo che percorreva. E però bene si avvisava il ch. nostro segretario generale sig. cav. Bunsen, quando della generosa donazione di scudi cento largiti da S. E. Lord STANHOPE (1) diputò una parte a rilevare la grande sostruzione di quella via, che trovasi esistere nella Valle aricina ove vicinamente corrispondeva la seconda stazione di Roma che ivi era distinta con lo stesso nome dell'antica Aricia: ciò è intorno al sedicesimo miglio lontano dalla Città. Al quale effetto spedì egli sul luogo appositamente per ritrarne accurata misura e delineamenti, facendo all' uopo sgombrare e sterpi e terra, e alla opportunità operare scavi, per comporre la tavola intagliata che imprendiamo seguentemente a dichiarare.

In capo alla Tavola è la veduta per fianco di tutta quanta la sostruzione, a piedi è la topografia de' luoghi

(1) Vedi Bull. 1835, pag. 140.

circostanti. Il monumento si estende dalla porta che mette al *Parchetto Chigi*, presso la quale si principia, per metri 231, 25; ed ivi di poco si solleva da terra, ma procedendo s'innalza fino a metri 13, 20; e ciò è specialmente nel luogo in che s'incontravano i resti di un edifizio rotondo ed ove si diparte la via che traversando la Valle aricina si muove verso Ardea. Due archi sono adoperati lungo il muramento, l'uno più piccolo in principio, l'altro più grande dippoi; e il maggiore si allarga in diametro per metri 4, 65; eranvi anche praticati alternatamente altri archi molto minori per dar varco a foggia di cloache al trascorrimento delle acque, e uno ve n'ha, dopo l'arco maggiore, il cui cunicolo internandosi nella sostruzione si dirige obbliquamente; forse perchè così portava il bisogno di secondare il correre d'alcun rigagnolo. Al secondo ordinamento delle cose disposte sulla nostra Tavola, abbiamo, in più grande proporzione che non è tutta la soprastante opera, intagliato quel tratto di muramento che comprende il maggior arco e il cunicolo trasversale, segnati alla sottostante pianta con lettere A e B, per viemmeglio vederne i particolari; e così a sinistra del riguardante è pur la stazione dell'antidetto varco maggiore sulla linea segnata in pianta C, D. Stazione che serve anche a mostrare la rastremazione che tutta l' opera fà innalzandosi; perciocchè la grossezza del muro la quale nel fondamento si allarga per metri 8, 70 così và restringendosi allo in sù, che al livello della strada più non eccede i metri 8,22, portando metri 0,24. di rastremazione per lato.

La struttura generale poi è di questa ragione. Esternamente è un muro, per ciascun lato dell'opera, composto di grossi massi di pietra albana tagliati in parallelopipedi, aventi la ertezza di metri 0, 57 e la lunghezza talvolta fino a met. 2, 20: e que' parallelopipedi sono disposti con alterna vece di ordinamenti or per testa or per fianco,

siccome n'abbiamo un esempio nella nostra Tavola, sotto la pianta della via. La fronte d'ogni pietra è operata a bugna con questa differenza, che quelle le quali presentano allo esterno la testa sono rozzamente acconciate e quasi nel rustico loro primo taglio; quelle che presentano il fianco sono di più accurato lavoro e più regolare superficie, avendo anche in mezzo il foro che servì forse ad agevolare l'uso delle leve nel porle in opera, e ch'era nelle altre pietre supplito dal designato rozzo risalto. Ma le une e le altre nello interno si combaciano perfettamente pel piano de'loro lati, onde si ravvisa esser questo quel genere di edificare che Vitruvio appellava *Opus quadratum*. Fra l'uno e l'altro muro poi è un riempimento di quell'opera mista di piccole pietre che lo stesso Vitruvio denominò *Emplecton*. Gli ordinamenti de' suddetti massi procedono in regolari strati orizzontali fin dove spiccansi gli archi, ma di là in sù s' inchinano alquanto irregolarmente, e quasi aggiustandosi al digradare della via. Finalmente in cima del muro sono i resti di un listone che sporgea met. 0, 38 a termine dell'opera e sovr'esso si trovan traccie della crepidine che chiudea i lati del lastricato della via. Testimonj tutti di un lavoro veramente magnifico e degno dell'epoca a cui si riferisce; chè quel muro d'altra fattura, il quale trovasi aggiunto a rafforzamento del lato occidentale, è costruzione di più bassi tempi.

Osserveremo primieramente in riguardo alla larghezza della Via appia, che correa sopra l'antidetta sostruzione, come fosse per legge delle dodici tavole stabilito doversi usare la misura di otto piedi allorchè la strada dirigevasi in linea retta, e di sedici ne' luoghi tortuosi „ *via in porrecto VIII p. infracto XVI p. lata est* „. Ora calcolando la larghezza di met. 5, 35 che rileviamo nella nostra sostruzione in ragione di met. 0, 297 per ogni piede antico, si trova quivi la Via appia essere larga intorno a

piedi quattordici e dodici dita; e siccome quel tratto procedeva rettamente, così diveniá assai maggiore della misura legalmente prescritta. La quale larghezza troviamo esistere eziandio in altri tratti della medesima strada che ben conservati trovansi a poca distanza da Roma : il perchè è forza venire nella sentenza che gli antichi nel fondare le grandi vie non si tenessero ai determinati limiti che la legge prescrivea; ed infatti nel Lib. III, tit. 3 delle Pandette si trova indicato, nel registrare la stessa legge, solersi per convenzione far le vie talora un poco più larghe d'otto piedi e talora anche più strette purchè dessero adito al transito di un carro „ *via constitui vel latior octo pedibus vel angustior potest, ut tamen eam latitudinem habeat qua vehiculum ire possit* „.

Questa sostruzione non era sulla superficie stradale portata in piano, ma secondava in parte la salita del colle verso Genzano ; e siffatta salita considerata nel tratto più conservato che di essa rimane, nella lunghezza di met. 231, 250, si trova repere per met. 9, 479 che corrispondono intorno al 4 per cento.

Recandoci poscia a considerare la sovraindicata sostruzione per determinare l'epoca a cui debbe rapportarsi, non ci dipartiremo dalla sentenza del sig. cav. Bunsen il quale opina fosse opera di Cajo Gracco. Imperciocchè ben si concorda con ciò quanto ci vien ricordato da Plutarco nella vita di lui, quando narra come attendesse a sommo studio a fondare ed acconciare le vie avendo riguardo in pari tempo alla utilità ed anche alla eleganza ed alla bellezza : così tratte furon per di lui cura le vie in retta linea, ed una parte di esse venne lastricata con pietre lavorate, e l'altra stretta da un doppio aggere di ghiaja. Quindi avendo egli riempiuti i luoghi avvallati, ed uniti per via di ponti quelli in cui i torrenti o le profonde valli facevano impedimento, adeguando in altezza parallela l'uno e l'altro

lato, aveva soddisfatto alla bisogna stradale con piana e bella apparenza per tutto.

Ἐσπούδασε δὲ μάλιστα περὶ τὴν ὁδοποιίαν, τῆς τε χρείας ἅμα καὶ τοῦ πρὸς χάριν καὶ κάλλος ἐπιμεληθείς. Εὐθεῖαι γὰρ ἤγοντο διὰ τῶν χωρίων ἀτρεμεῖς· καὶ τὸ μὲν ἐστόρνυτο πέτρᾳ ξεστῇ, τὸ δὲ ἄμμου χώμασι νακτοῖς ἐπυκνοῦτο. Πιμπλαμένων δὲ τῶν κοίλων, και ζευγνυμένων γεφύραις, ὅσα χείμαῤῥοι διέκοπτον, ἢ φάραγγες, ὕψος δε τῶν ἑκατέρωθεν ἴσον καὶ παράλληλον λαμβανόντων, ὁμαλὴν καὶ καλὴν ὄψιν εἶχε δι' ὅλου τὸ ἔργον. (Plutarco in C. Gracco c. 8.)

Infatti tra gli esempj riferiti dal prof. Nibby nella sua Dissertazione sulle vie degli antichi, aggiunta all'opera del Nardini, per dimostrare in qual modo erano condotte le indicate opere, si considera la nostra sostruzione unitamente ad altra che trovasi a Civita Lavinia, ossia all'antico Lanuvio. Quindi chiamando a confronto altre opere erette dai Romani circa il tempo che visse C. Gracco, si trovano artificiate in modo somiglievole alla stessa sostruzione della Via appia, poichè l'apparecchio formato per alternare ordinamenti di pietre collocate or per testa or per fianco, costruivano quell'opera quadrata più comunemente posta in uso nell' epoca media della repubblica romana. Laonde convenendo con la designata descrizione delle opere fatte da C. Gracco la medesima sostruzione, e concordando la costruzione in essa adoperata col modo di edificare di quei tempi, si può con buona ragione stabilire essere quella opera una delle cotali fatte eseguire da C. Gracco per pareggiare le vie a traverso delle valli; ed essere anzi questa evidentemente la più grande che si facesse. Non però al dissopra di essa potevasi usare l'aggere di ghiaja, come si trova indicato da Plutarco nella riferita descrizione; perchè vi era manca la larghezza, ma la crepidine nei lati doveva essere formata intieramente con pietre lavorate.

L'aggere di ghiaja conveniva di più in quei tratti di vie che percorrevano terreni adiacentemente appianati.

Nel principio della discesa che mette nella Valle aricina, ove si trovano le descritte sostruzioni erette lungo la stessa Via appia, è il monumento sepolcrale denominato volgarmente degli Orazj e dei Curiazj che forma la seconda parte dell'annunciato argomento di questo articolo e che diamo delineato a destra del riguardante nella nostra Tav. XXXIX dicontro alla sezione del maggior arco. Quanto sia falsa la volgare opinione di credere cotale monumento eretto alla memoria degli Orazj e Curiazj, si trova già bastevolmente dimostrato negli scritti del Cluverio, del Kircher, dello Eschinardi, e del Volpi in particolare, riportandosi a quanto ne scrissero Dionisio e Livio, dai quali si rileva come fossero i cinque prodi sepolti nei diversi luoghi in cui caddero estinti: per modo che i due fratelli romani erano sotterrati in uno stesso luogo più vicino ad Alba; ed i tre albani discosti fra loro, ma più verso Roma, siccome accadde il combattimento: *sepulcra extant, quo quisque loco cecidit: duo romana una loco propius Albam, tria albana Romam versus, sed distantia locis, et ut pugnatum est.* Si disse poi dal Ligorio, dal Volpi e dal Venuti, e da Ricus questo sepolcro essere quello che eresse a Pompeo Cornelia sua moglie presso la di lui villa, conforme da Plutarco viene indicato, appoggiando principalmente cotale opinione pei cinque côni che sorgono sovr'esso e che si credette potessero alludere alle cinque vittorie riportate da Pompeo, e per la esistenza della suddetta di lui villa in vicinanza di Alba, siccome attesta Cicerone: ma nessun positivo documento viene in soccorso di siffatta opinione. Si disse ancora dal Lucidi avere questo sepolcro appartenuto agli Azzii, ma pure senza dimostrarlo con fondamento. Novellamente prevalse la sentenza, che ei fosse eretto ad Arunte, figliuolo che fu di Porsenna, e morto

nella pugna contro gli Aricini; e per avvalorare quella opinione primieramente proposta dal Piranesi, il prof. Nibby pubblicò non ha guari un erudito ragionamento. La quale opinione si appoggia principalmente sulla pretesa rassomiglianza che in essa si rinviene col grande sepolcro che si vuole eretto in Chiusi a Porsenna, come venne da Plinio descritto colle parole di Varrone e come sul fondamento di quelle restituì il ch. sig. duca di Luynes nei nostri Mon. Tom. I. Tav. XIII. Si componeva è vero l'albanense con qualche analogia del chiusino descritto da Varrone; ma dopo l'alto basamento quadrato, che avea comune con molti altri sepolcri antichi, non poi cinque piramidi s'innalzavano sopra di esso, ma quattro côni negli angoli i quali si riconoscono assai somiglianti ad alcuni monumenti sepolcrali scoperti non ha guari a Volterra e già pubblicati negli Annali nostri dell'anno 1832, pag. 62, e che corrispondevano a quei piccoli tumuli di pietra che dai Greci si dicevano χῶμα ed anche στήλη. Ed ancora a questo riguardo giova osservare che Plinio non avrebbe palesemente distinto col nome di piramidi, *pyramides*, quelle del sepolcro chiusino, se fossero state fatte a guisa di côni; poichè Varrone stesso, da cui egli tolse la suddetta descrizione, dichiarando le diverse armi degli antichi, indicava per côno ciò che tendeva a restringersi in alto: *conum, quod cogitur in cacumen versus* (1); e Cicerone scrivendo intorno a quel tempo designava chiaramente la differenza tra il côno, il cilindro e la piramide; *conum tibi ais, et cylindrum, et pyramidem pulchriorem, quam sphaeram videri* (Nat. Deor. Lib. II. c. 18.). Nel mezzo quindi del sepolcro albano non una piramide, nè anche un côno, ma un cilindro s'alzava: onde la rassomiglianza dal chiusino di più si discostava, ed ancora maggiormente cessava la

(1) Varro. De Ling. lat. Lib. IV.

imitazione nelle parti superiori; poichè nel chiusino al di sopra di cotali cinque piramidi, altre quattro si elevavano, e poscia altre cinque; mentre nell' albano vi è tutta la probabilità che compisse il termine del monumento una qualche figura elevata sopra al cilindro di mezzo, senza che vi fossero evidentemente i globi ed i petasi sopra ai côni come pensò il Quatremère de Quincy (1) o il grande cerchio ed unico petaso secondo opinò il duca di Luynes sulla descrizione di Plinio. Laonde per questa parte quella opinione non si può sostenere. Vi si oppone dippoi validamente eziandio il carattere delle sagome e modanature le quali adornano lo stesso sepolcro; poichè esse non sono punto conformi alle opere erette nell'epoca in cui venne a morire Arunte, ma sì bene si aggiustano a quelle costrutte negli ultimi anni della repubblica romana. Nè mica d'altronde si conosce con sicurezza che mai venisse eretto in siffatto luogo un sepolcro ad Arunte. Riflettendo intrattanto ai designati particolari si verrebbe a stabilire tra le opinioni pubblicate su questo monumento, essere la più probabile quella per la quale si attribuisce quel sepolcro a Pompeo erettogli da Cornelia vicino alla propria villa, se alcun certo documento si rinvenisse per avvalorarla. Considerando in fine che tanti erano i sepolcri fondati lungo la Via appia, per modo che ancora oggi ad ogni piccola distanza se ne trovano traccie, e si conosce esservene stati d'egualmente grandi al descritto, senza potere determinare a chi avessero appartenuto, potremo lasciare anche questo nel numero degli incogniti, e contentarci di crederlo opera eretta negli ultimi anni della repubblica romana.

L. Canina

(1) Annali 1829, pag. 304. segg. Mon. Vol. I. Tav. XIII.

d. SEPOLCRO E PITTURE DI SICILIA.

(*Mon. dell'Inst. Tav. XLVI.*)

1. *Sepolcro sotterraneo di Siracusa.*

In quella parte della Tetrapoli, che si va traversando nel viaggio dalla via de' sepolcri detta de' *sessanta letti* alla chiesa di s. Giovanni, fu dissotterrata sul cadere dell'anno 1826 una camera sepolcrale che per le speciali cose ond'è decorata e più ancora per la struttura della volta, presenta osservazioni assai singolari, contuttochè ne sembri indubitato ch'ella fosse già rifrustata e spoglia fin da quando ne rimaneano ancor traccie sopra terra. Il sarcofago d'opera muraria che vi si contiene fu rinvenuto senza coperchio; e così il basamento, su cui posava o un secondo sarcofago o una lastra per sopportare vasi lacrimatoj e altri utensili di rapporto, non avea nulla. Lo spazzo è strato con opera di terracotta e ne'suoi spartimenti conserva un grazioso disegnato che si riproduce ne'monumenti del medio evo. La dipintura delle pareti e della volta non è punto accurata, (Vedi Tav. XLVI, fig. A, 2. e fig. A, 3); ma nondimeno richiama l'attenzione per quello che ritrae. In alto il soffitto, imitando il giallo antico, ha il fondo chiaro tutto quanto tempestato di fior di papaveri trammezzati da borse reticolate rosso-scure. Soltanto nel bel mezzo della volta si librano sulle ali due Genj circondati d'una corona di mirto; e là dove si spicca la volta dal fregio, operatovi per via di quelle borse sospese a modo di festoni, evvi un pavone e un cuculo. Siffatti due uccelli sendo consacrati a Giunone, a lei ci piace riferire, siccome dea Moneta, gli emblemi di quelle tante borse di sopra toccate; e ne concluderemo, senza forse troppo attentarci, che lo scheletro, il quale si vide risolvere subitamente in polvere nell'aprirsi di cotale ipogeo, fosse d'una

sacerdotessa di Giuno Moneta. Se lo stile della dipintura c'invita ad investigare l' origine di cotale monumento nei tempi della romana dominazione, la volta c' impedisce di risalire ad epoca più rimota, non meno che a discendere a più vicina; perciocchè la struttura n'è così ingegnosa e di siffatta perfezione che vien mestieri attribuirla a quel popolo che più n'avea esperienza e maestria.

Mirando alla sì poca spessezza della volta saria impossibile farsi ragione della nulla apparenza di umidità nell'interiore di questo ipogeo; e però condoneremo tanto più di buon grado alla curiosità di colui che la fece aprire, in quanto che altrimenti l'arte di costruir le volte saria stato ancor per lungo tempo priva degli avvantaggi della bella invenzione, per la quale può guarentirsi alla rinascente pittura a fresco la durata anche nell'avverso caso che la soprana copertura fosse danneggiata. Ma senza dire del grandissimo beneficio che un cotal metodo reca al dipinto, ne rileva eziandio un altro assai più importante per la stessa architettura; perciocchè anche fievoli mura per cotal modo sono bastevoli a sopportare una volta, la quale è tutta composta a cassoni vuoti e di terra cotta, che tanto per la materia onde sono formati, quanto per lo spazio che lasciano nel loro interno all' aria fissa, si acconciano maravigliosamente a rattenere l'umidità e ad essere tenuissimamente gravi. (Vedi fig. A, 4. A, 5. ed A, 6.).

Ognun de'cassoni è tutt'aperto dall'un de'capi, intantochè dall'altro si stringe in una foggia di piramide tronca, che lasciasi intorno intorno alla sua base il piano confacente a sopportare la commettitura d'altro somiglievole cassone; nel capo aperto del quale incastrasi la piramide a modo di perno. Essi pontano col capo libero sul muro (fig. A,2.) e tendono col perno verso la chiave dell'arco: la quale chiave ha poi l'uno e l'altro capo ugualmente aperto a ricevere i perni che sorgendo da'due lati vi si rincontrano a stabile

commessura. Il cemento aggiunge quindi saldezza così all' unione de'cassoni fra lòro, come al congiungimento degli ordini d'arcuazione prossimani, e agguaglia la volta nell'interno. Lo strato in fine di cemento e di pietre che sovrasta alla volta si aumenta nella sua spessezza in proporzione ch'ella si abbassa sulle due pareti che la sostengono.

2. *Pitture antiche di una camera in Cattania.*

Nel giardino dell' Instituto ostetrico di Cattania, posto presso il magnifico monastero de'Benedettini, il caso fece scoprire nell' anno 1828 una camera dipinta a fresco in uno stile siffattamente somiglievole a quello di Pompei che non può recarsi in dubbio non ella sia opera istessamente del tempo de'Romani. Le quattro mura laterali di questa camera, operati di lava, furono così negligentemente costruiti che non ve n' ha che un solo conservato fino alla cornice o circa; degli altri non restandone più della metà e meno ancora. Avvegnachè vi si ricontrino cinque intonachi sovrapposti, non mica dobbiamo argomentare ciò si facesse per seguire il precetto vitruviano o per conseguire una più bella superficie; ma sì per questo che la camera fosse meglio dipinta: conciossiacchè i due strati eziandio che precessero l'ultimo mostrano essere stati egualmente dipinti a fresco, e gradatamente con migliore riuscita. Siccome la più parte delle pareti che troviamo nelle antiche città vesuviane, anche la nostra che segnammo alla fig. B. ne ripete uno zoccolo, un campo ed un attico. Il zoccolo ha fondo nero e ornamento d'uccelli e fiori. Il campo è spartito in trè riquadri di color rosso, separati l'uno dall'altro da prospettive di fantastica architettura su fondo nero, ordinariamente male intese, ma sovente di graziosa leggierezza. Il riquadro di mezzo più largo degli altri due è distinto con dipintura in che si vede il noto gruppo delle

tre Grazie. L'opera del quale dipinto sendo inferiore d'assai alla composizione convien credere sia copia di più bello originale dovuto ad alcuno artista assai in fama nella Grecia.

Acciocchè si possa portare miglior giudizio su cotale dipintura, n'abbiano apprestato una tavola a parte (Tav. XLVII.) con le figure ridotte al quarto della grandezza che tengono sulla parete, e rileveremo soltanto che il pittore collocò il suo gruppo di prospetto all'ingresso della camera, perchè meglio si approdasse della situazione. In mezzo poi di ciascuno de'due riquadri laterali è ritratta una pantera ammansita, la cui mansuetudine si manifesta pel leggiere nastro che gli avvince il collo. Le quali pantere, siccome tutte le altre dipinture campite rosso, sono colorite in giallo. L'attico, ossia la parte superiore della parete posa sopra un piccolo fregio in che a quando a quando s'incontrano cigni e festoni formati in istucco sopra campo verde. Nella piccola parte che di quell'attico ne rimane vediamo un'opera a scaglioni quasi fossero gli occhi della coda di un pavone.

In mezzo alla parete opposta alla descritta era un quadro della medesima grandezza di quello delle tre dee, che malavventuratamente era caduto in frammenti prima che n'avessimo potuto trar copia : ei rappresentava il ratto di Europa.

Delle due pareti meno larghe non resta ch' un solo riquadro, in mezzo del quale è una Baccante in sospeso movimento di danza. Il pavimento operato a musaico non si allontana menomamente da quelli delle case di Pompei.

MALER.

e. CENNI TOPOGRAFICI SULL'ANTICA CITTA' DI FERENTO IN ETRURIA.

L'antica città di Ferento nel Viterbese giace distrutta da più anni, e giace anche negletta, perchè discosta dalle strade più frequentate, onde è che all'attributo di umile, dato a quel suolo da Orazio, *et arvum pingue tenent humilis Ferenti*, si aggiunge ora quello di negletto. La somiglianza del suo nome *Ferentum*, o *Forentum* con quello *Ferentinum* dette anche motivo alla sua oscurità; perchè venne spesso attribuito a Ferentino negli Ernici ciò ch' era propria di Ferento in Etruria: ed anche spesso si distinsero con l'egual nome Ferentino i due diversi paesi; così Plinio la nomina nell'annoverare i diversi paesi dell' Etruria, ed anche Svetonio nell'indicare la patria di Ottone imperatore, il quale parlando poi di Vespasiano le attribuisce il proprio nome di Ferento. Visitando con più diligenza in questi ultimi giorni quel suolo dopo alcun tempo che non vi era stato, trovai alcune particolarità che possono essere di una qualche importanza. Nell' indicare brevemente queste cose, non intendo di togliere l'oscurità in cui giace quel paese, ma solo di dare un cenno sullo stato in cui si trova ridotto, riserbandomi di riferirne una più chiara descrizione in altro articolo.

Rimangono tutt'ora varie tracce della via che dalla Ciminia, o Cassia metteva in detta città di Ferento, e si vede lastricata con i soliti grandi massi di selce tagliati a varie forme poligone, ed uniti tra loro con accuratezza. Inoltrandosi verso la città s' incontrano diverse rovine di sepolcri antichi, i quali a seconda degli usi proprj degli Etruschi e dei Romani, servirono di ornamento alla via e nel tempo stesso di ammonimento a coloro che vi transitavano, come bene Varrone osservava nello spiegare

la voce *monumintum*. Alcuni di essi si vedono costrutti alla maniera propria degli Etruschi, e al dissopra vi rimangono ancora tracce dei tumuli che li coprivano: alcuni altri poi si vedono formati sulla struttura propria dei romani; ed uno di essi, che esiste assai vicino alla città, offre l'aspetto di un grande nucleo di opera cementizia, e benchè spogliato da ogni ornamento, si conosce che doveva comporre un nobile monumento sepolcrale.

La porta, che dava l'accesso alla città dalla sovraindicata via, si conosce, dalle tracce superstiti, ch'era disposta nel modo di quelle denominate dagli antichi Greci σκαιαί, perchè erano maggiormente fortificate a sinistra, onde ferire con più facilità l'inimico dal lato destro che rimaneva scoperto dallo scudo. Una torre di forma quadrangolare stava ivi a tale effetto costrutta, mentre nella parte opposta il muro continuato in linea retta costringeva l'inimico a rivoltarsi solo nella parte sinistra; ed anzi ivi si ammira di particolare che la disposizione naturale della località presentava l'altro scopo di rendere ad un tempo l'accesso alla medesima porta pure sceo, onde accadeva ivi che dir si poteva πορεῖαι σκαιαί, ed anche πύλαι σκαιαί, e così sempre più si possono concordare le contrarie opinioni che dai varj comentatori di Vitruvio si sono riferite sulla interpretazione di un tal nome.

Fra le tante rovine che rimangono nell'area interna della città si ammirano raguardevoli resti di un vasto teatro, dei quali già ne furono ritratte alcune vedute prospettiche, ma non mai esaminate con esattezza per dedurre quelle importanti notizie che essi offrono per la maggior conoscenza di siffatti edifizj degli antichi. Consistono tali resti in un giro di arcuazioni che dovevano servire per sorreggere la parte superiore dei sedili della cavea; e si vedono costrutti con pietre tagliate a cuneo con grande diligenza. Intorno al giro esterno delle medesime arcuazioni vi

dovevano esistere altre simili arcuazioni che costituivano la decorazione esterna di un tale edifizio ad imitazione di quanto venne praticato nei ben cogniti teatri di Roma denominati di Pompeo e di Marcello, e di simili altri edifizj che esistono in diversi luoghi. In modo conservato più che in altri teatri che si hanno dagli antichi, si trova ivi esistere la scena; poichè in essa vedesi chiaramente sussistere la porta regia con le due laterali denominate le foresterie; e quella di mezzo effettivamente si conosce essersi distinta dalle altre per grandezza e per ornamenti come venne prescritto in particolare da Vitruvio a riguardo di tal genere di edifizj. D'importante poi si ammira nelle rovine della medesima scena un ristretto ambulacro che doveva servire per gli attori onde comunicare con facilità dall' una all' altra porta della scena, e per effettuare il mutamento delle decorazioni che costituivano i tre differenti generi di scene ben cogniti. Ivi adunque più che in qualunque altro resto di teatro antico si può conoscere la vera disposizione solita praticarvi dagli antichi nella struttura delle scene dei loro teatri, come meglio farò conoscere nell'annunciato articolo. Pertanto conviene osservare che la costruzione di un tale teatro si può con molta probabilità attribuire ai tempi di Ottone imperatore; poiche lo stile della sua struttura bene si trova somigliare con quella di altre opere erette in tale epoca. Di altri rigguardevoli edifizj rimangono tracce nella stessa area interna della città; ma meno importanti di quelli appartenenti al suddetto teatro. Però da alcuni frammenti che ivi si vedono esistere fuori d'opera si conosce che diversi dei moderni edifizj erano decorati colla maniera dorica solita praticarsi dagli Etruschi nei tempi anticesarei; laonde si deduce che il paese avesse prosperato in tali rimote età, come prosperarono le vicine città del medesimo antico popolo.

L. Canina.

d. SUR L'ORDRE DES COLONNES-PILIERS EN ÉGYPTE ET SES RAPPORTS AVEC LE SECOND ORDRE ÉGYPTIEN ET LA COLONNE GRECQUE.

(*Mon. de l'Inst. vol. II, pl. XLV, et pl. addit. F*).

On rencontre en Égypte des exemples isolés de colonnes qui depuis longtemps ont excité l'attention des voyageurs archéologues par le caractère particulier qui les distingue au premier coup d'œil des colonnes égyptiennes ordinaires. Déjà M. Jomard (1), quoiqu'il ne pouvait être guidé dans ses recherches par le contenu des inscriptions hiéroglyphiques, qui alors étaient encore un livre fermé, avait très bien observé que les colonnes cannelées de Bénihassan appartenaient à l'ancien temps pharaonique et ne sauraient être expliquées par l'influence de l'architecture grecque.

Il concluait donc immédiatement qu'au contraire l'ordre dorique devait dériver de l'Égypte, comme il croyait y avoir retrouvé aussi l'origine du chapiteau corinthien dans des chapiteaux à feuillage très analogues. MM. Champollion et Rosellini en conclurent autant et la même opinion fut aussi énoncé par M. Wilkinson en plusieurs endroits de son intéressant ouvrage sur la Topographie de Thèbes. Cette conclusion devait cependant paraître tant soit peu précipitée, aussi longtemps qu'on ne connaissait que quelques très rares exemples qui n'étaiant pas même bien en harmonie entre eux et qui ne montraient point ce style comme un ordre établi, et d'une certaine extension, mais comme une exception sans unité et développement en soi-même et sans conséquence sur le reste de l'architecture. Plus je réfléchissait sur le caractère particulier de ces monumens, plus me frappait plutôt la différence marqée entre ce style et celui de tous les autres monumens de l' Égypte. L'apparition décidément antinationale

(1) Descr. de l' Ég. Ant. ch. XVI, p. 29.

de gouttes et de frontons dans ce pays au ciel sans nuages et sans pluie, avec plusieurs autres particularités qui s'éloignent parfaitement de l'usage et du goût des Égyptiens et sur lesquelles je reviendrai plus bas, me confirmaient de plus en plus dans l'opinion que, malgré l'aversion décidée des Égyptiens contre tout ce qui venait de dehors, il fallait voir dans ces cas détachés une influence étrangère, septentrionale et par conséquent asiatique, qui pour l'époque reculée où nous rencontrons cette architecture, s'expliquait plus facilement que pour toute autre époque, par l'invasion et le long séjour en Égypte des peuples asiatiques connus sous le nom des hyksôs. Je tâchais alors de développer cette opinion dans un mémoire lu à la séance publique du 21 avril de l'année passée (1).

Depuis, de nouveaux exemples de cette architecture sont venus à ma connaissance, d'autres me sont maintenant connus avec plus de détails. Aucun ne se trouve mentionné par tous les voyageurs: chacun en avait négligé quelques uns et y avait ajouté d'autres. Après les avoir rassemblé tous et en les rapprochant les uns des autres, j'avais la satisfaction de voir qu'ils n'étaient autrefois nullement des cas exceptionnels et isolés, mais qu'ils formaient un ordre de colonnes bien distinct, développé selon son propre principe, et qui, dans les anciens temps pendant et avant la XVII dynastie, était commun et général dans toute l'Égypte.

Aucun monument de cette époque, à l'exception des hypogées de Bénihassan, ne fut conservé dans ses principales parties, je ne dis pas jusqu'à nos temps, mais pas même jusqu'au temps de la XVIII dynastie; mais les fragmens, qui néanmoins ont été sauvés du naufrage général et qui par une observance pieuse furent incorporés de nouveau par les rois postérieurs aux temples rebâtis, nous prouvent le fait important de l'histoire égyptienne, qu'encore bien tard et peu de temps avant le rétablissement fondamental du pouvoir pharaonique par les Thoutmosis de la XVIII dynastie, une excur-

(1) Bullet. 1837, p. 63.

sion dévastatrice des Hyksôs pénétrait dans la Thébaïde et même au-delà jusque dans l'Éthiopie, détruisant les temples et autres monumens qui, sans aucun doute, furent érigés en Égypte depuis le grand Pharaon Osortasen I qui avait déjà victorieusement rechassé les Hyksôs jusqu'à Memphis et Héliopolis où nous trouvons encore de ses trophées. De pierres isolées provenant d'anciens édifices renversés et trouvées parmi les vastes ruines de Thèbes portent des noms de rois antérieurs à Osortasen I (1), mais il reste douteux, si les édifices auquels ces pierres servaient primitivement, appartenaient à l'époque désastreuse qui précédait immédiatement le règne des Osortasen ou à la première époque florissante avant l'invasion des Hyksôs, époque qui nous a laissé les merveilles des pyramides. C'est du temps des Osortasen, que datent les fragmens de temples les plus anciens que nous connaissions, et dans lequel (à en juger d'après ses pauvres mais précieux restes), nous trouvons l'ordre de colonnes, lequel nous occupera dans cet article, généralement répandu depuis l'Heptanomide jusqu'au-delà de la seconde cataracte.

Un examen plus attentif de cet ordre, dont nous avons représenté les principaux exemples sur notre planche XLV, nous paraîtrait d'autant plus digne d'attirer l'intérêt des archéologues, si nous réussissions à justifier les conséquences importantes que nous croyons pouvoir tirer du rapprochement des deux ordres égyptiens pour l'explication et l'origine de la colonne grecque.

Nous passerons d'abord à l'énumération et à la description des monumens dont nous avons connaissance soit par des dessins soit seulement par les relations des voyageurs.

1. *a*. A moitié chemin à peu près entre Memphis et Thèbes, vers la frontière méridionale de l'Heptanomide, on rencontre sur la rive droite du Nil un grand village aujourd'hui dépeuplé et abandonné qui s'appelle Béni-Hassan-el-Kadim ou le vieux Béni-Hassan, un peu au nord du village

(1) Wilkinson, Topogr. of Thebes p. 177.

actuel de Béni-Hassan. De grandes constructions en briques crues font supposer qu'il y avait là l'emplacement d'une ancienne ville égyptienne, supposition qui est pleinement confirmée par la suite de plus de trente hypogées d'une haute antiquité creusés dans la montagne à très peu de distance de Béni-Hassan-el-Kadîm. Ces tombeaux très célèbres par les peintures pleines d'intérêt qu'on voit reproduites en grande partie dans la Description de l'Égypte et dans l'ouvrage de Rosellini nous fournissent aussi les exemples les plus insignes du genre d'architecture qui nous occupe et les premiers que l'on rencontre en remontant le Nil.

Les deux tombeaux situés au nord de tous les autres sont les plus intéressans sous ce rapport. Le premier est celui dont nous avons donné sur notre planche une vue perspective sous n. II*a*. Elle a été dessinée sur les lieux par M. Jefimoff, architecte russe, qui nous a bien voulu communiquer ses intéressans portefeuilles rapportés de l'Égypte et nous laisser profiter, avec la plus grande obligeance de tout ce qui pouvait nous intéresser pour le but du présent article. Nous nous empressons de lui en témoigner ici publiquement notre reconnaissance. Le plan du même tombeau qu'on voit sous n. II*d*, est le même qui a été déjà publié dans la Description de l'Égypte (1), et que nous avons rectifié d'après le dessin de M. Rosellini (2), et un troisième de M. Jefimoff. Enfin nous avons ajouté (n. II*b*. II*c*) le détail d'une colonne de l'intérieur (3).

En montant vers cet hypogée, on arrive d'abord à une avenue inclinée selon la pente de la montagne et formée par deux rangées de blocs informes qui autrefois paraissent avoir représenté des sphinxes ou des beliers. Ce dromos ou avenue conduit à une cour large de plus de 6 m. dont les murs sont

(1) Antiq. vol. IV, pl. 64, 3.

(2) M. C. pl. II, n. 7.

(3) M. Rosellini en a donné de plus sur la 3me planche du II vol. de son Atlas une coupe longitudinale et deux coupes transversales.

abattus en partie. Ils avaient probablement autrefois la hauteur du portique qu'il précèdent. Ce portique dont le niveau du sol est d'un gradin plus élevé que celui de la cour, est formé de deux colonnes à huit pans, reposant sur des bases larges, très peu élevées et coupées obliquement à la périphérie (1). Le fût qui éprouve une légère diminution vers le sommet, est surmonté d'un simple tailloir ou abaque de forme carrée dont la largeur est égale au diamètre de la colonne près de la base et qui avance par conséquent hors de la périphérie supérieure d' autant que la colonne est diminuée. Sur l' abaque repose l' architrave ; tous les deux dans la même ligne et sans autre division architectonique. La frise au-dessus de l'architrave avance près de deux pieds, et s'élève dans la ligne du gradin qui sépare la cour du portique. Elle est très remarquable par l'ornement qui se voit encore à la partie inférieure, et qui consiste dans une ligne continue de denticules ou de gouttes (2), placées à intervalles égaux et arrondies en bas (voy. fig. II*a* et III*a*). Malheureusement la partie supérieure de la frise est-elle trop dégradée par le temps pour pouvoir juger de sa forme primitive. Le plafond de ce portique, taillé dans le roc, comme tout le reste, est en forme de cercle parfaitement tracé, et transversalement posé d'un côté sur l'architrave des colonnes, de l'autre sur le mur qui sépare le portique de la salle principale. On entre dans cette salle, qui a plus de 12 m. de large et 11 m. et demi de long, par un second gradin d'environ 6 pouces de hauteur, comme le premier, et par une porte qui

(1) Les bases des colonnes du portique manquent dans le dessin de M. Jefimoff ainsi que dans celui publié dans la Descr. de l'Égypte vol. IV, pl. 64, n. 4, erreur qui a été déjà relevée par l'architecte G. Rosellini M. C. I, p. 67 et qu'il faut aussi rectifier sur notre planche n. II*a*. voy. le plan sous n. II*d*.

(2) Cet ornement n'a pas été remarqué par la Commission d'Égypte, et M. Wilkinson n'en parle pas non plus. Mais il a été décrit très soigneusement par M. G. Rosellini et se trouvait indiqué aussi dans le dessin de M. Jefimoff.

a 1 m. 86 de large. Quatre colonnes en deux rangées supportent le plafond formé de trois berceaux semblables à celui du portique, mais dirigés dans le sens de l'axe.

Les colonnes sont à seize faces, chacune légèrement cannelée, excepté une seule qu'on a laissée plane, probablement pour y mettre une inscription hiéroglyphique qui cependant ne s'y trouve pas (1). Peut-être les hiéroglyphes étaient-ils seulement peints comme les tableaux des parois et effacés par le temps. Les proportions du fût sont un peu plus petites que celles des colonnes du portique, à cause du rehaussement du niveau intérieur. La hauteur est à peu près cinq fois le diamètre au-dessus de la base (2). La largeur de chaque can-

(1) Nous avons représenté le plan de ces quatre colonnes avec l'indication des quatre faces non cannelées sur la planche additionelle n. F. 1. Il faut remarquer ici que tous les dessins et descriptions détaillées de la Description de l'Égypte, de MM. Champollion et Rosellini, et de M. Jefimoff n'indiquent rien de cette face restée plane. M. *Wilkinson* est le seul qui en fasse mention dans sa « *Topography of Thebes* » p. 373, où il dit que la face *intérieure* n'était pas cannelée. C'est ce que notre très honoré collégue vient de nous confirmer tout récemment dans une lettre, en s'expliquant d'avantage sur le sens de cette assertion. Il faut donc rectifier d'après ces nouveaux renseignemens le plan de la colonne sur notre planche n. II*c*, que nous avons donné d'après Rosellini pour y indiquer les mesures exactes.

(2) Les différens rapports sur les mesures ne sont pas bien d'accord entre eux. Les 7 diamètres et un cinquième que M. Jomard donne à la hauteur des colonnes doivent nécessairement reposer sur une erreur, quoiqu'il y revienne plus d'une fois et que le dessin s'accorde aussi avec cette indication. M. G. Rosellini se rapporte dans sa description (Ros. M. C. t. I, p. 65) à l'exactitude du dessin, d'après lequel le diamètre inférieur des colonnes du portique est de 3′ 8″, la hauteur du fût de 18′ 6″ ce qui égale 5 diamètres et 1/22; le diamètre inférieur des colonnes intérieures est de 3′ 2″, la hauteur de 16′ 6″ ce qui égale 5 diamètres et 1/38. M. Wilkinson leur donne une hauteur de 16′ 8 1/2″ ou de 5 diamètres. Les colonnes cannelées dans le portique du second tombeau ont d'après le dessin de M. Rosellini 4′ 6″ pour diamètre et 23′ 9″ de hauteur ce qui donne 5 diamètres et 1/11. Nous revenons donc toujours à 5 diamètres environ pour la hauteur du fût, à 5 1/2 pour celle de la colonne entière avec base et abaque.

nelure est de 8″, sur 1/2″ de profondeur d'après M. Wilkinson. Des abaques carrés surmontent ici, comme au portique, les colonnes et soutiennent les deux architraves sur lesquels reposent les voûtes du plafond. Au fond de la grande salle, il y a encore une niche, où se trouvent sculptées dans le roc trois figures de proportions colossales. Les architraves et toutes les colonnes sont peintes en couleur imitant le granit, tandis que toute la montagne est composée de pierre calcaire numismale.

Le style des peintures qui couvrent les parois et des inscriptions hiéroglyphiques qui les accompagnent prouverait à lui seul la haute antiquité de cet hypogée taillé dans le roc et appartenant à un chef militaire nommé *Amenemhé*, même si nous ne trouvions pas l'époque exacte notée sur l'architrave et les jambages de la porte principale. On lit en effet sur l'architrave les noms du roi *Osortasen I*, septième prédécesseur du chef de la XVIII dynastie, et sur les jambages l'an 43 du règne de ce même roi, ce qui remonte au 18me siècle avant notre ère, selon M. Wilkinson, au 20me selon M. Rosellini.

b. Le tombeau qui se trouve immédiatement à côté de celui que nous venons de décrire, consiste dans une grande salle pareille à celle du tombeau d'Amenemhé, couverte de trois voûtes, qui reposent sur deux architraves, soutenus à leur tour par deux colonnes qui n'existent plus. On voit au plafond des ornemens à échecs et à amandes, comme on voit dans d'autres tombeaux des méandres parfaitement semblabes à l'ornement qu'on appelle de préférence *grec*. Cette salle est précédée d'un portique à deux colonnes, taillées du roc même, qui sont encore debout. Elles sont près de 7 pieds plus hautes que celles du premier tombeau, en conservant cependant les proportions relativement au diamètre qui est encore le cinquième de la hauteur. Elles présentent une nouvelle particularité en ce qu'elles sont cannelées tout autour à 16 cannelures légèrement creusées, et en ce qu'elles n'ont pas de bases; mais elles sont surmontées comme les autres d'un abaque carré et supportent un architrave, au-dessus duquel on distingue

également une suite continue de gouttes qui devaient orner la partie inférieure d'une frise dont le reste n'est plus reconnaissable (1).

Les architraves et les jambages de portes sont couverts de belles inscriptions hiéroglyphiques sculptées qui nous apprennent que le défunt auquel ce tombeau appartenait et que l'on voyait probablement représenté dans la statue qui se trouvait dans la petite chambre derrière la grande salle, s'appelait Noubôtp et était un chef militaire sous le règne du roi *Osortasen I* et ses successeurs.

Nous avons représenté sur notre planche encore un troisième tombeau de Bénihassan sous n. V (2), dont les détails s'approchent cependant beaucoup plus du style ordinaire de l'architecture égyptienne. On y voit posées sur les larges bases que nous connaissons déjà, des colonnes formées de quatre tiges de lotus ou d'autre plante, qui paraissent être liées ensemble au-dessous du chapiteau, lequel est composé de quatre boutons de fleurs, coupés en haut pour porter le tailloir. Le plafond est en forme de toit, particularité bien remarquable qu'on rencontre encore dans quatre autres tombeaux (3), et repose sur un architrave qui ressemble à un fronton grec par la forme triangulaire qu'il présente en suivant l'inclinaison du plafond. Les représentations de ces tombeaux font voir qu'ils remontent tous à une très haute antiquité et ne sont probablement pas moins anciens que les deux premiers.

Entre Bénihassan et Thèbes, on ne trouve pas d'autres édifices qui nous présentent des exemples d'une architecture analogue, mais les vastes ruines de Thèbes en renferment plus d'une trace de cet ordre de colonnes cannelées ou polygonales à pans droits.

(1) Voy. le plan du tombeau et une perspective du portique d'après le dessin de M. Jefimoff sur notre planche n. III*a* et III*b*.

(2) Voy. Descr. de l'Ég. Ant. vol. IV, pl. 64, n. 2.

(3) Prokesch: Erinnerungen aus Ægypten und Kleinasien II vol. p. 21 suivv.

2. *a.* Le grand temple de *Karnac* en présente lui seul en trois endroits différens. Après avoir passé la grande cour, l'hypostyle, les obélisques de Thoutmosis I, et la cour des piliers d'Osiris, on arrive au sanctuaire, la partie la plus ancienne du temple, mais qui paraît avoir été restaurée deux fois, savoir par Thoutmosis III et sous Philippe Arrhidée (1). Avant d'entrer dans les appartemens de granit, deux portes à droite et à gauche donnent entrée à deux grandes salles, dont celle de gauche offre encore des restes de colonnes à pans. On en voit une, selon M. Jomard (2), qui est cassée à 2 m. 60 de sa base. La position assez irrégulière de ces colonnes, dont trois ont été indiquées sur le grand plan de la Description de l'Égypte (3), faisaient soupçonner à ce même savant, qu'elles fussent placées après coup pour diminuer la portée des pierres du plafond.

b. Dans la dernière partie de tout le palais, derrière la grande salle à 20 colonnes et 32 piliers, il y a une chambre avec deux rangées de quatre colonnes semblables (4).

Elles n'ont pas de chapiteau et sont taillées en petites facettes au nombre de *seize*. Dans la chambre correspondante il y a au lieu de ces colonnes polygones des colonnes à faisceaux de lotus terminés en boutons tronqués, semblables à celles de Bénihassan sur notre planche (5).

Ni les colonnes de cette partie du palais, qui fut ajoutée par Thoutmosis III, ni celles à gauche de l'entrée du sanctuaire qui se trouvent dans des constructions d'Aménophis I, n'ont offert d'inscriptions avec des cartouches. Mais il pa-

(1) Wilk. Topogr. p. 178.

(2) Descr. ch. IX, p. 232.

(3) Vol. III, pl. 21, n. 1, k'. Les plans des colonnes y sont faussement indiqués comme ronds, et pl. 28, dans la coupe transversale de cette partie du bâtiment on a omis de représenter la colonne la plus orientale qui y devait paraître.

(4) Sur le plan de la Descr. vol. II, pl. 21, on n'a indiquée comme debout que six colonnes.

(5) Descr. ch. IX, p. 239.

raît que toutes ces colonnes ne sont que des restes de la construction la plus ancienne du temple, laquelle remonte à *Osortasen I.* C'est ce que nous fait croire l'intéressante découverte de M. Wilkinson dont nous allons parler à présent.

c. Le grand mur qui sépare la cour du sanctuaire d'avec les édifices qui le suivaient n'avait pas de porte vers cette dernière partie du temple, selon la Description de l'Égypte. M. Wilkinson y a indiqué sur son plan de Thèbes une porte et quatre colonnes, et a constaté le fait très remarquable que ce sont là justement les seuls restes de la construction la plus ancienne qui remontait au roi *Osortasen I*, dont le nom propre se lit encore sur les architraves de la partie droite ou occidentale de ce mur d'enceinte, qui du côté gauche à été restauré par Thutmosis III, et le prénom sur les colonnes qui se trouvent derrière ce mur. Or, ces colonnes sont *polygones* à 8 pans comme celles de Bénihassan, et nous rencontrons ainsi pour la troisième fois l'indication de cette ancienne époque sur les restes de l'architecture particulière que nous examinons.

3. C'est encore M. Wilkinson (1) qui à découvert dans le temple appelé aujourd'hui Dair-el Bahri, situé au nord du Ramesséum derrière Scheikh Abd-el Quournah, et bâti par la reine Amensé en l'honneur d'Ammon, une galérie de huit colonnes à pans, indiquée sur son plan sous n. C*a.* Il faisait déblayer cette colonnade en 1827. Depuis, elle a été recouverte de sable et de décombres, ce qui fut probablement la cause pour laquelle l'expédition franco-toscane ne l'a pas aperçue, pas plus que la première Commission d'Égypte.

4. Une imitation assez postérieure de ces colonnes à pans se rencontre enfin au petit temple de Médinet Abou, à côté du pavillon. Dans la galérie qui entoure le sanctuaire on voit aux quatre angles, mais irrégulièrement disposées, quatre colonnes sans chapiteaux et surmontées seulement de simples tailloirs, qui furent évidemment ajoutées plus tard pour soutenir le plafond. Elles sont construites de blocs de

(1) Topogr. p. 91.

grès et présentent 8 pans dont 4 sont ornés de légendes hiéroglyphiques. On y lit le nom de Thoutmosis III comme premier auteur du bâtiment, et celui du roi *Hakor*, second roi de la XXIX dynastie qui l'a restauré. Les blocs de grès employés pour ces colonnes faisaient autrefois partie d'un bâtiment de Psamétique II, dont on lit encore le nom renversé sur quelques unes de ces pierres qui ont perdu leur stuc nouveau.

En parcourant les contrées encore plus méridionales, subjuguées à différentes époques par les rois d'Égypte, et notamment par ceux de la XVIII et XIX dynastie, nous y rencontrons encore deux monumens insignes avec des colonnes cannelées et sans chapiteaux.

5. Le premier est un petit temple creusé dans le roc à peu de distance de *Kalabscheh* en Nubie et nommé par les Arabes Bayt el Oually (la maison du saint). Nous en donnons sur notre planche, d'après les dessins de M. Jefimoff, confrontés et complétés par ceux de la commission franco-toscane que M. Rosellini nous a bien voulu laisser examiner à cet effet, une vue perspective de l'intérieur (I*a*), les détails d'une colonne (I*b*. I*c*), et le plan du spécos (I*d*). Ce monument, bâti par Ramses II en l'honneur d'Amon-Ra, et bien intéressant par les sculptures qui se rapportent aux conquêtes de ce Pharaon, consiste dans une cour semblable à celles des hypogées de Bénihassan, dans une large salle avec trois entrées soutenue par deux colonnes, et un petit sanctuaire qui s'ouvre au fond de la salle. Les deux colonnes sont taillées du roc même (1) et reposent sur des bases rondes, taillées à la périphérie verticalement mais avec une légère courbe convexe. Le diamètre de la base est de 5′ 3″, sa hauteur de 9″. Le fût de la colonne a 20 cannelures très peu profondes et 4 bandeaux interposés avec des inscriptions hiéroglyphiques. Chacun de ces bandeaux a pour largeur la douzième partie de la périphérie entière. Le diamètre du fût près de la base est de 3′ 5″, la hauteur de 7′ 9″, ce qui égale seulement deux diamètres

(1) Prokesch : Land zwischen den Katar. p. 98.

et un quart. Il est surmonté d'un abaque carré qui a 1′ 2″ de hauteur, et qui porte de chaque côté un cartouche du roi Ramses II ou Ramses III (1). Nous avons représenté sous n. I*b* la face tournée vers la porte de la colonne gauche, où on lit sur l'abaque le prénom de Ramses-Sésostris: Ⲥⲟⲩⲧⲛ̀ ⲛⲏⲃ ⲧⲟ (ⲫⲣⲏ ⲟⲩⲥⲣ ⲙⲉ ⲥⲱⲧⲡ ⲛ̀ ⲫⲣⲏ); «Le roi seigneur des deux Égyptes (le Pharaon gardien de la Vérité approuvé par Phré)». Sur le fût on lit le prénom et autres titres du roi Ramses II: Ϩⲁⲣ ⲫⲣⲏ ⲉϩⲉ ⲡⲁϭⲧ ⲙⲁⲓ ⲙⲉ ⲥⲟⲩⲧⲛ̀ ⲛⲏⲃ ⲧⲟ (ⲫⲣⲏ ⲟⲩⲥⲣ̀ ⲙⲉ) ⲁⲙⲛ̀-ⲫⲣⲏ ⲛⲏⲃ ⲕⲁ ⲧⲟ ⲙⲁⲓ, «Le Horus Phré, le taureau victorieux aimé de la Vérité, le roi seigneur des deux Égyptes (le Pharaon gardien de la Vérité) aimé par Ammon-Phré seigneur (2) des trônes des deux Égyptes».

6. L'autre monument nubien dont nous avons donné sur notre planche une vue perspective (IV*a*) et le plan (IV*b*) d'après les dessins de M. Jefimoff, est le temple d'*Amada* bâti en grès d'une exécution très belle et soignée. Il fut érigé par Thoutmosis III (Re-men-to), et terminé ou restauré par ses successeurs Amenôphis II et Thoutmosis IV (3). Il fut occupé plus tard par les chrétiens coptes qui en firent une église en couvrant les anciens tableaux de stuc et d'images de Saints et en ajoutant au-dessus une petite coupole dont il reste encore quelques voûtes. L'ancien temple consiste en six chambres et

(1) Nous remarquerons ici que l'existence de ces deux noms sur la même colonne dans ce petit temple, a fourni aux égyptologues anglais un des argumens les plus spécieux pour leur assertion que ces deux noms ne sont que des variantes d'un seul et même nom, savoir de celui de Ramses-Sésostris que ces savans nomment Ramses II, tandis que Champollion et Rosellini l'appellent Ramses III frère de Ramses II.

(2) Dans le dessin manque ici le signe la corbeille, symbole du seigneur; mais il doit y avoir été sur l'original.

(3) M. Prokesch: Das Land zwischen den Katarakten des Nil p. 135, y a aussi trouvé les noms de Thutm. I et Thutm. II; M. Rosellini ceux d'Osortasen III, immédiatement suivi de celui de Thoutmosis III et ceux de Menephtah I et Ramses III.

un grand vestibule soutenu par douze piliers et quatre colonnes. Les trois piliers et une colonne de chaque côté formant la fil extérieure, sont joints entre eux par des murs. Les colonnes dont la circonférence est de 9′, sont cannelées et sans chapiteaux comme toutes les autres colonnes de cet ordre en Égypte. Les cannelures ne sont pas interrompues par des bandeaux droits, mais sont si peu profondes (1) qu'on pouvait y mettre des inscriptions hiéroglyphiques. En effet, M. Rosellini a trouvé dans une cannelure de la seconde colonne, à compter de gauche à droite, le nom propre du roi *Thoutmosis II* suivi d'une légende dédicatoire au dieu Phré ; et sur la troisième colonne le nom du roi *Aménophis II*. Or, il est bien invraisemblable que le roi Thoutmosis III aurait fait ériger une de ces quatre colonnes, son successeur Aménophis II une autre. Il paraît donc qu'Aménophis à ajouté son nom postérieurement, et si nous considérons que toutes ces légendes sont sculptées au dedans des cannelures et non sur des bandeaux droits que nous avons vus partout ailleurs destinés exprès pour recevoir des inscriptions, nous sommes bien portés à croire qu'aussi le nom de Thoutmosis III a été mis postérieurement sur ces colonnes qui primitivement ne devaient pas avoir du tout d'inscriptions. Nous sommes même disposés à regarder ces colonnes comme les restes d'une construction beaucoup plus ancienne qui dans cet endroit avait été érigée par le roi *Osortasen III*, dont le nom se trouve encore mentionné dans les inscriptions d'un pilier à côté de celui de Thoutmosis IV. Cette supposition nous fait concevoir l'emploi de ces colonnes cannelées qui d'ailleurs sont si peu en harmonie avec tout le reste de ce beau monument. Nous avons déjà trouvé un autre exemple d'un tel emploi de colonnes anciennes dans le grand

(1) C'est probablement ce que M. de Prokesch veut indiquer en disant que les colonnes n'ont pas de raies creuses, mais de raies plattes. « Die Säulen sind nicht hohl-sondern platt-gestreift ». Malheureusement on n'a rien dit ni de la hauteur des colonnes ni des bases. Le temple est presque enfoui dans les sables.

temple de Karnac ; et nous allons en mentionner tout à l'heure un troisième que nous croyons trouver dans le temple de Samneh.

7. Une journée et demie passé Ouadi-Halfa, on arrive au village et à la cataracte de *Samneh*. Deux petits temples érigés par *Thoutmosis III*, s'y trouvent des deux côtés du fleuve (1). Celui du côté occidental consiste dans une seule chambre de 30 pieds sur 11, entourée vers l'est et l'ouest d'un corridor soutenu par des piliers. Outre la porte principale au nord, il y en a une autre à l'ouest qui s'ouvre vers le corridor. Ici, vis-à-vis du jambage nord de la porte, il y a une colonne *polygone*, avec une ligne d'hiéroglyphes sur la face au milieu. Il paraît que ces hiéroglyphes ne nomment aucun roi, comme il faut le conclure du silence de M. Wilkinson; mais il nous paraît bien évident que cette colonne unique, au milieu de piliers, n'y fut mis que parce que c'était la seule qui se fût conservée d'une construction plus ancienne qui appartenait probablement comme celle d'Amada au roi *Osortasen III* de la XVII dynastie, parce que c'est ce même roi qui est mentionné plus d'une fois dans les inscriptions de ces deux temples, et qui d'après M. Wilkinson se trouve même représenté avec des emblèmes de dieu sur les parois du temple occidental.

Nous regrettons beaucoup qu'on n'ait pas toujours observé, si toutes ces colonnes étaient monolithes, ou construites de plusieurs blocs comme la plupart des autres colonnes égyptiennes. Nous savons seulement que les colonnes de Bénihassan et de Kalabscheh sont taillées dans le roc même, ainsi monolithes. Il faut présumer la même chose des trois colonnes qui ont été trouvées dans une chambre près des appartemens de granit au grand temple de Karnac; car M. Jomard en mentionne une qui a été cassée à 2 m. 60 de sa base. Nous savons au contraire que les colonnes de Medinet Abou qui

(1) Voyez la description de M. Wilkinson dans sa Topogr. de Thèbes p. 500-502.

furent ajoutées par le roi Hakor pour soutenir le plafond de la galérie autour du sanctuaire, furent construites en blocs de grès. Mais nous croyons que toutes les colonnes cannelées ou à pans qui se sont conservées des anciens temps soit à leur place primitive, soit replacées par les rois de la XVIII. dynastie, étaient monolithes comme celles de Karnac. C'est ce qui s'entend de soi-même, si elles pouvaient être employées telles quelles une seconde fois, comme nous l'avons présumé à Amada et à Samneh. Mais nous avons encore un autre exemple insigne d'une colonne à pans monolithe, dont nous devons faire mention ici, bien qu'elle ne se trouve pas comme reste d'une construction.

8. Dans l'Heptanomide entre Koum el-Akhdar et le village de *Saouadeh*, au nord de Bénihassan, il y a dans les montagnes de la chaîne arabique, une longue suite de carrières, les plus étendues peut-être de toute l'Égypte (1). Là, on trouve trois morceaux énormes de colonnes à 8 pans, très bien taillées et achevées. Le plus grand de ces blocs a 9 m. 1/2 de longueur et 2 m. 1/2 de diamètre entre deux pans opposés. Le fût entier, si nous y supposons les proportions de Bénihassan, ne devait avoir moins de 39 pieds de hauteur, c'est-à-dire, 5 fois le diamètre, ce qui excède, d'après M. Jomard, toutes les pierres monolithes en grès ou en calcaire connues en Égypte (2). La partie inférieure est bien conservée et nous fait voir qu'elle n'avait pas de base, mais une légère diminution. Les dimensions gigantesques de cette colonne n'admettent presque pas d'autre conjecture, si non qu'elle

(1) Descr. vol. II, ch. XVI, p. 39. Pl. vol. IV, 68, n. 19-20.

(2) « Il n'est pas difficile, dit M. Jomard, de conjecturer ce qu'est devenue l'extrémité supérieure du fût. En effet, on voit qu'il a été exploité lui-même, comme une sorte de carrière, par les modernes habitans. Trois grandes cavités rectangulaires se remarquent à cette extrémité : elles étaient destinées sans doute a recevoir des coins pour faire éclater le bloc : ainsi c'est pour avoir des assises de cinq à six décimètres de haut, que les Arabes ont brisé et diminué de trois mètres cette grande colonne ».

fut destinée à orner un temple ou palais digne d'etre placé à côté des pyramides et que ce travail abandonné appartient au premier règne pharaonique, au temps même des pyramides et du labyrinthe.

Après avoir énuméré ainsi tous les exemples de cette architecture dont les voyageurs nous ont transmis des renseignemens (1) et qui sans doute se trouvaient en beaucoup plus grand nombre, si on avait consacré une attention spéciale à retrouver tous les restes de cet ordre intéressant de colonnes, il est temps de résumer maintenant les traits caractéristiques du style que ces monumens nous offrent et de les réunir dans un seul tableau. Jetons d'abord un coup d'œil sur l'ordre des colonnes seules.

a. Leur fût est toujours ou *polygone* à huit ou à seize pans, ou légèrement *cannelé* tout autour à seize cannelures, ou bien il est *mixte*, c'est-à-dire, orné de cannelures avec des pans droits interposés.

b. Ce fût sort immédiatement du sol, comme dans un portique de Bénihassan, ou bien il repose sur des bases rondes qui à Bénihassan sont très larges et peu élevées.

c. Ces colonnes sans exception n'ont jamais de chapiteau proprement dit, ni de cordons au col, ni de renflement à la partie inférieure du fût; mais elles s'élèvent en lignes droites, avec une légère diminution vers le sommet, et sans aucun ornement si on en excepte les inscriptions hiéroglyphiques sur les bandeaux verticaux.

d. Un simple abaque carré repose au-dessus du fût et se rattache à l'architrave dans la même ligne, tandis qu'il avance hors du sommet du fût d'autant que celui-ci est diminué depuis sa base.

(1) M. de Prokesch (Das Land zw. den Katar. p. 158), parle encore de colonnes qui ne lui ont montré aucune trace d'un chapiteau, dans les ruines vis-à-vis d'Ouadi Halfa qui appartenaient à une construction de Thoutmosis III. S'il faut prendre ces paroles à la lettre, il est bien probable qu'elles étaient aussi de l'ordre des colonnes cannelées ou à pans.

e. Elles ont en général des proportions courtes, savoir 5 diamètres. Les colonnes de Kalabscheh n'ont que deux diamètres et demi.

f. Elles sont *monolithes.*

Cet ordre de colonnes fut surtout employé dans des constructions creusées dans le roc, comme dans les hypogées de Thèbes et de Bénihassan et dans le temple de Kalabscheh. D'autres cas isolés se trouvent dans les temples de Thèbes, d'Amada et de Samneh, de sorte que nous le voyons employé par toute l'Égypte et la Nubie.

La plupart de ces exemples datent du temps avant la XVIII dynastie. Seulement les colonnes du spécos de Kalabscheh furent travaillées sous le règne de Ramses II; et une imitation bien postérieure sont les colonnes à huit pans de Médinet-Abou érigées par le roi Hakor de la XXIX dynastie au 4me siècle, mais qui conservent cependant fidèlement l'ancien caractère dans toutes les parties, excepté qu'elles ne sont pas monolithes.

Le second ordre de l'Égypte est entièrement différent de celui-ci. Il règne dans tous les temples et autres constructions qui nous restent en Égypte, et fut presque seul connu jusqu'à présent. Il repose essentiellement sur l'imitation de la plante. En voici les traits caractéristiques.

a. Son fût, dans le plus ancien exemple que nous en trouvions, à Bénihassan, consiste en quatre tiges terminées en quatre boutons tronqués, et liées ensemble par cinq rubans au-dessous des boutons. Dans la suite le nombre des tiges et des boutons augmente : les liens aussi peuvent se multiplier jusqu'à trois dont le premier se met alors au-dessous des boutons, les deux autres divisent le fût à peu près en trois parties égales, et souvent il paraît que les boutons eux-mêmes sont liés une quatrième fois. D'autres fois le fût ne paraît qu'une seule tige, ou plutôt un faisceau de tiges revêtu d'une surface lisse et peinte, toujours cependant lié en haut et terminé en fleurs épanouies, toutes ensemble ne formant qu'un seul grand calice. Les cannelures ou les facettes sont ici un cas inouï.

b. Ces boutons ou calices épanouis au-dessus des liens étaient la seule manière de former le chapiteau dans les temps anciens. Ce n'est que plus tard, au temps des Ptolémées, que l'on commença à remplacer les calices par des feuilles de palmier ou autres plantes et que l'on surmonta quelquefois la tige seule, ou bien le calice au-dessus de la tige, de masques de Hathor ou d' images de Typhon, altération propre à la décadence, qui ne se rencontre pas dans les anciens palais.

c. L' imitation de la plante se manifeste enfin dans le renflement de la partie inférieure du fût, semblable à celui des plantes aquatiques dont on a imité encore les feuilles peintes qui, à la manière d'écailles, entourent cette partie.

d. L'abaque ne manque jamais au-dessus du chapiteau; il conserve toujours la largeur de l'architrave et s'y rattache, comme nous l'avons vu au premier ordre. Son diamètre est le même que celui de la colonne sans le renflement du chapiteau et du fût.

e. Les proportions sont en général plus sveltes que celles du premier ordre, et ont 5 à 6 diamètres de haut (1).

f. Elles sont construites en blocs ronds de la dimension du fût et ne se trouvent guère monolithes.

g. Les bases manquent rarement : elles sont larges et basses à Bénihassan, mais ordinairement plus hautes, à l'instar des meules.

Les tombeaux de Bénihassan nous prouvent que cet ordre existait au moins déjà dans la XVII dynastie, a côté du premier ordre, mais dans une forme plus simple et moins riche. Cependant son développement le plus grandiose et son emploi général n'appartiennent, à ce qu'il paraît, qu'à la XVIII dynastie. Depuis, il est resté sans altération essentielle jusqu'aux derniers temps.

La confrontation de ces deux ordres nous apprend avant tout une chose bien importante, savoir l'*origine du chapi-*

(1) Descr. vol. II, ch. XVI, p. 40.

teau. La preuve évidente que le chapiteau proprement dit (abstraction faite de l'abaque comme membre intermédiaire entre la colonne et l'architrave), n'est point une partie nécessaire, indispensable, qui soit donnée par la nature même de la colonne et qui par conséquent devrait se retrouver partout où il y aurait des colonnes, nous la trouvons dans l'existence même de notre premier ordre qui n'a pas de chapiteau, et s'en abstient constamment et d'après son principe, malgré l'usage contemporain du second ordre qui avait développé un chapiteau. Mais ce second ordre nous apprend de plus, que le chapiteau a une origine toute spéciale, qu'il ne se trouve qu'à la colonne qui imite la plante et ne manque au premier ordre que parceque celui-ci n'a rien de commun avec la plante.

Il se présente en Égypte dans sa signification primitive et pure comme une touffe de boutons ou de fleurs, et sort ici immédiatement des tiges qui forment le fût, sans lequel il n'aurait pas de sens, comme le fût à faisceau serait incompréhensible sans ce chapiteau. La colonne proprement dite se termine donc évidemment après le chapiteau, en excluant l'abaque qui n'a plus rien à faire avec la plante, mais qui appartient plutôt à l'architrave ou en est au moins motivé. Nous en verrons l'origine plus bas. A l'abaque correspond la base qui n'appartient pas non plus à la plante, mais qui est le membre intermédiaire entre la colonne et le plan du sol.

Les élémens opposés des deux ordres sont par conséquent d'un côté les facettes ou cannelures, s'élevant en lignes droites jusqu'à l'abaque, de l'autre côté l'imitation de la plante ou d'un faisceau de plantes, caractérisé et constamment exprimé par le chapiteau, les liens du col et le renflement du fût.

Ayant ainsi reconnu le véritable principe du second ordre de colonnes égyptiennes, précisément par sa confrontation avec le premier, nous ne pouvons pas nous dispenser de tâcher de retrouver également l'origine des colonnes cannelées, dont nous avons constaté jusqu'à présent les traits caracté-

ristiques, sans y reconnaître cependant l'unité qui doit les éclaircir et le principe qui les à fait naître.

D'abord, nous avons partout trouvé ensemble et dans un rapport incontestable, les cannelures et les facettes. Un seul et même tombeau à Bénihassan nous montre des colonnes à 16 cannelures dans l'intérieur, à 8 pans dans le portique. Tous les autres monumens nous présentaient tantôt des cannelures tantôt des polygones, sans sortir cependant de l'ordre, toutes les deux n'ayant pas de chapiteaux, mais seulement l'abaque. Or, si l'une des deux formes doit être la primitive, il est évident qu'elle ne peut être que celle à pans. C'est ce que nous porte à croire aussi le nombre des cannelures et des pans. Le nombre ordinaire des premières est de seize, celui des derniers ou de seize, ou de huit. Nous avons même des colonnes qui nous présentent à la fois et les unes et les autres, savoir les colonnes mixtes à cannelures avec des pans interposés, qui ne laissent plus aucun doute que la colonne cannelée dérive immédiatement de la colonne à pans. Les *seize* pans de Karnac ne sont que le double des *huit* pans de Bénihassan.

Encore un pas et nous sommes arrivés à la forme primitive de tout cet ordre, au *pilier à quatre faces.* L'existence heureuse de toutes les formes intermédiaires ne nous paraît pas admettre le moindre doute sur cette dérivation, qui nous explique à la fois l'origine et la forme primitive de l'abaque.

En effet, l'*abaque* ou tailloir égyptien de tous les temps, diffère dans un point essentiel de l'abaque grec. Il n'est pas, comme chez les Grecs, un membre entièrement isolé, qui a ses propres dimensions, et qu'on interpose entre la colonne et l'architrave; mais il sort, pour ainsi dire, de l'architrave, en s'y rattachant dans la même ligne sans aucune division architectonique. Or, c'est absolument de la même manière que le pilier égyptien s'unit à l'architrave, sans chapiteau ou listels interposés, et dans la même grosseur que lui (1).

(1) Voy. la pl. addit. F, n. 1. 2.

Cela fait voir que l'abaque n'est autre chose que la partie supérieure du pilier lui-même, duquel la colonne est taillée. Si cette supposition est vraie, le diamètre de la colonne ne doit pas être plus grand que celui de l'abaque, et voilà ce que nous trouvons en effet dans notre premier ordre, tandis qu'on a regardé, dans le second, le renflement du chapiteau et du fût, qui sort du diamètre primitif, comme une adjection (adjectio, ἔντασις) postérieure, comme un accroissement végétal, causé par une transformation de la colonne de pierre dans une plante vivifiée et poussant. Il n'y a par conséquent rien d'extraordinaire et qui sorte de l'idée primitive, si nous trouvons quelques fois l'abaque variant dans ses dimensions de hauteur, et souvent plus haut que large et surpassant même la hauteur du chapiteau (1). On pouvait ménager plus ou moins du pilier primitif. A Kalabscheh, aussi les quatre faces droites du fût se trouvent dans la même ligne avec les faces de l'abaque et celles de l'architrave, de manière que nous y voyons conservé toute la partie du milieu du pilier primitif, dont on n'a coupé que les quatre arêtes en les remplaçant par des cannelures.

Toutes les colonnes du premier ordre pouvaient donc être achevées en coupant seulement les arêtes du pilier, dont les dimensions sont encore visibles dans l'abaque. On ménageait l'abaque, ou, pour ne pas mettre l'architrave immédiatement sur le polygone, la transition des deux côtés de l'architrave aux quatre côtés du pilier paraissant plus naturelle et convenable, ou bien, pour retenir expressément, dans une plus partie au moins, l'idée primitive et habituelle du *pilier*; car les facettes et cannelures n'étaient pour eux qu'un ornement de pilier et ne constituaient pas encore le caractère d'un élément nouveau, comme chez nous. En un mot il n'y faut pas encore voir la *colonne* proprement dite, mais le *pilier* arrondi. C'est ce qui nous paraît justifier la dénomination de

(1) Descr. de l'Ég. vol. III, pl. 28. 30 (Karnac); vol. I, pl. 26 (Philæ) etc.

colonnes-piliers (1), laquelle nous voudrions consacrer pour cet ordre, en opposition aux *colonnes à plante* comme on pourrait appeler le second.

On coupait donc les quatre arêtes du pilier, ce qui donnait immédiatement la colonne octogone. Les arêtes et lignes verticales multipliées rendaient le pilier plus léger pour l'œil, et sa forme arrondie laissait pénétrer plus de lumière. Toujours dans la même intention de faire paraître les colonnes plus sveltes, on inventa de bonne heure la diminution, on coupa encore les huit arêtes, et l'on creusa enfin les 16 facettes à la manière des cannelures, qui ne pouvaient qu'augmenter les contrastes de lumière et d'ombre. Nous voyons ici un développement tout naturel et qui doit nous empêcher tout-à-fait de voir, avec d'autres savans, dans l'ornement des cannelures, une espèce d'imitation en creux des faisceaux de tiges que nous connaissons dans le second ordre. Cela serait renverser les principes mêmes, dont l'un, en imitant la nature, paraît pousser tous les membres comme d'un centre intérieur vers le relief de la surface ondulante, tandis que l'autre ne fait qu'enlever toujours plus de la surface et creuser la pierre.

En considérant ces piliers, devenus colonnes à force de couper, de creuser et d'exploiter la pierre en différentes manières, nous sommes conduits tout naturellement à penser aux constructions souterraines et taillées dans le roc comme véritable origine de tout notre ordre. Comme on creusait la montagne en la déchargeant des pierres obstruantes pour gagner de l'espace et de la lumière dans cette masse informe et obscure, ainsi on creusait aussi toutes les parties de ces maisons souterraines, en voûtant les plafonds et en coupant et travaillant les piliers, les supports naturels des hypogées, autant qu'on pouvait le faire sans nuire à leur solidité. Et voici où il faut revenir sur le fait historique susmentionné,

(1) Nous verrons plus bas pourquoi le nom de colonnes *proto-doriques*, imposé par Champollion, ne saurait bien convenir.

savoir, que nous trouvons surtout dans les constructions taillées dans le roc de Bénihassan et de Kalabscheh ces colonnes-piliers, et que les hypogées de Thèbes, où, d'après M. Jomard (1), « il n'y a point de soubassement, d'architrave, ni de corniche, parce qu'il ne s'y trouve pas de colonnes avec une base et un chapiteau proprement dit», nous offrent cependant, lorsqu'ils sont plus riches et plus considérables, «des salles soutenues par des piliers carrés ou *à pans*(2)». Voilà enfin pourquoi ces colonnes sont ordinairement *monolithes* ; (car il faut bien le présumer, puisqu'elles furent employées une seconde fois dans les temples rebâtis). Nous remarquons encore, que même les colonnes du Labyrinthe qu'on sait appartenir à l'ancien temps avant l'invasion des Hyksôs, avait, d'après Strabon (3), des colonnes *monolithes*, qui appartenaient donc probablement à l'ordre des colonnes-piliers.

Il est probable que ce style souterrain conservait un caractère particulier aussi en d'autres parties, et sous ce rapport je ferai encore une observation relativement aux ornemens que nous trouvons dans les anciens hypogées. Nous voyons dans l'art égyptien, tel qu'il se trouve développé depuis la XVIII dynastie, une tendance décidée vers les formes significatives et symboliques, choisies dans la nature animale ou végétale de leur pays, tendance bien naturelle chez un peuple qui voyait dans toutes les parties de la nature des émanations directes ou des propriétés sacrées de leurs divinités. Le seul cas où les Égyptiens aient renoncé à ce style allégorique, c'est dans les ornemens de fantaisie et purement mathématiques des hypogées, comme l'a très judicieusement remarqué M. Jomard dans la description des hypogées de Thèbes (4). On y trouve en effet souvent des plafonds peints en carreaux ou en damier, ou avec des entrelacs et des en-

(1) Descr. vol. IX, sect. X, p. 323.
(2) Ibid. pag. 321.
(3) XVIII, 74.
(4) Descr. vol. I, ch. IX, p. 324.

roulemens différens (1), et, ce qui frappe surtout au premier coup d'œil, on y trouve très fréquemment des bordures formées de méandres ou de ce qu'on appelle *grecques* (2), parce qu'on croyait cet ornement particulier aux Grecs.

Ces particularités, rapprochées des frontons creux et des gouttes au-dessus de l'architrave, me confirmaient autrefois dans l'opinion qu'il fallait reconnaître dans ces exemples une influence asiatique. Mais depuis qu'il est devenu évident, que ces exemples qu'on croyait jusqu'à présent des cas isolés, appartiennent à un style généralement reçu et qui s'est développé d'après des principes certains, il faut nécessairement rapporter encore les particularités mentionnées, à ce même style souterrain, qui n'imitait pas la nature organique, et auquel appartient aussi la cannelure, qui ne se retrouve pas non plus parmi les centaines d'ornemens différens qui décorent les édifices et toute sorte d'objets d'art. Les frontons aussi, ou toits en creux de Bénihassan, ne nous paraissent plus l'imitation de véritables toits destinés à détourner la pluie, mais une simple modification des plafonds creusés qu'on trouve tantôt en arc de cercle, tantôt en arc comprimé, tantôt tout

(1) Voyez la belle collection de ces ornemens chez Rosellini Mon. Civ. pl. 70-73.

(2) Voy. Descr. de l'Ég. Pl. Ant. vol. IV, 64. Rosellini M. C. pl. 71. 72. Nous remarquons encore que ce trait formé d'une ligne qui rentre en soi-même en se brisant toujours en angles droits 𓉔 est bien connu parmi les hiéroglyphes, où il représente le plan d'une habitation, et désigne la lettre H. Il est alors composé de 5 petites lignes, tandisqu'il y a encore une autre forme avec une ligne de plus 𓉔 qui se trouve entre autres comme déterminatif de la parole OΥC, *large salle*, *logement*, ajouté au déterminatif ordinaire de cette parole. Il est bien probable que ce trait représente originairement les couloirs et corridors des hypogées qui souvent font un grand tour dans le rocher et ramènent enfin le voyageur, à sa grande surprise, tout auprès de l'entrée (voy. Descr. l. l. p. 322). Je n'ai pas besoin de rappeler ici la représentation du labyrinthe sur les monnaies de Crète et autres qui déjà souvent a été rapprochée de notre trait et ne fait que confirmer notre opinion.

plats (1). Peut-être avait-on aussi en vue le principe de la décharge du poids que l'on connaissait parfaitement bien dans les plus anciens temps. Nous trouvons même des plafonds en forme de toit construits en pierre de taille déjà dans la grande pyramide à la chambre dite de la reine.

Il faut remarquer en général que les constructions que nous connaissons encore de la première époque du règne pharaonique rappellent aussitôt le style des constructions souterraines. Je veux parler des pyramides et du labyrinthe; celles-là imitant par ses masses gigantesques les montagnes naturelles, percées à l' instar du véritable rocher par de longues galéries, des puits et des salles, sans aucun ornement de l'architecture sur terre; celui-ci moitié tout-à-fait sous terre, moitié peu élevé, mais couvrant toute une plaine avec ses miliers de chambres et de corridors, tous bâtis en blocs énormes sans le moindre emploi de bois, à plafonds monolithes, et précédés d'une longue fil de colonnes monolithes (2).

En résumant tout cela, il paraît que nous pouvons établir avec une entière certitude qu' il y avait deux grandes époques pour l'architecture égyptienne, comme pour son histoire politique. Chacun avait son style particulier.

Le premier, qui nous montre déjà un très haut développement de la technique architectonique, partait de la construction creusée dans le roc et l' imitait aussi dans les monumens sur terre. On fabriquait en pierres énormes, mais

(1) M. G. Rosellini remarque dans la description d'un des tombeaux de Bénihassan (M. C. vol. I, p. 70) que les lignes du toit en creux ne sont pas entièrement droites, mais légèrement courbées. — Reste toujours à expliquer l'ornement ressemblant à des denticules on des gouttes que je ne saurais rapprocher d'aucune autre forme ou ornement. Mais je crois qu'il faut entièrement abandonner l'idée que cela pourrait être l'imitation de véritables gouttes, comme aux temples grecs, où cependant des fils continues de gouttes ne sont pas entièrement inouies. On en trouve au monument de Thrasylle à l'acropoli d'Athènes et d'après Pacho aussi dans les tombeaux cyrénaïques.

(2) Strabon XVIII, 74.

bien taillées, de longues enfilades de chambres, on les couvrait de plafonds monolithes, et on les soutenait par des piliers ou colonnes à pans; les ornemens, qu'on y employait étaient plutôt mathématiques qu'imitant la nature organique. Ce style florissait dans l'ancien règne pharaonique avant l'invasion des Hyksôs. Il se ranimait probablement pour la dernière fois pendant la XVII dynastie et nous montre les dernières traces pendant la XVIII.

Au commencement de ce temps glorieux du second règne pharaonique, il faut placer le grand changement qui ne s'opéra probablement pas seulement dans l'architecture, mais, jusqu'à un certain point, dans tous les arts et dans la civilisation entière de ce peuple. Un nouveau style d'architecture, qui cependant avait déjà pris naissance antérieurement et à côté du premier style, arrive à son développement le plus riche et le plus étendu sous la XVIII et XIX dynastie; favorisant une fabrication plus ouverte au jour; faisant précéder les anciens sanctuaires obscurs et bas, par de larges cours entourées de colonnades et par de grandes salles bien hautes et aérées; embrassant et développant le principe végétal dans son ordre de colonnes; imitant dans toutes les parties la nature organique, et les décorant d'ornemens allégoriques.

Il faudra cependant toujours revenir sur les deux ordres de colonnes d'où nous sommes partis, et dans lesquels paraît se manifester le plus clairement le double caractère de ces deux époques. Nous avons représenté à cet effet sur notre planche additionnelle F, la suite des formes les plus essentielles de ces deux ordres, comme nous les trouvons dans des monumens existans, pour que le lecteur puisse juger d'un seul coup d'œil du développement progressif que nous y croyons avoir reconnu.

1. Nous commençons la première série par le simple pilier à quatre faces, comme il se trouve dans les hypogées de Thèbes (1); il supporte immédiatement le plafond sans architrave interposé.

(1) Descr. Pl. vol. II, 39.

2. Pilier tout aussi simple, mais qui supporte un architrave, pris du palais de Qournah (1), lequel fut érigé par Ramses III.

3. Colonne à huit pans de Bénihassan A (2).

4. Colonne à seize pans de Karnac (3). Nous y avons supposé les proportions de Bénihassan.

5. Colonne à quatre pans droits et 20 cannelures de Kalabscheh (4), sous Ramses II.

6. Col. à 15 cannelures et un pan droit de Benihassan A (5).

7. Colonne à 16 cannelures de Bénihassan B (6).

8. La seconde série commence par un pilier qui se trouve dans le grand palais de Karnac (7) et porte le nom de Thoutmosis IV. Trois fleurs de lotus, travaillées en relief, s'adossent à ce pilier, et l'idée que les colonnes à plante pourraient en avoir tiré leur origine, s'offre d'une manière trop spécieuse, pour ne pas en faire mention ici. Que l'on détache entièrement les tiges du pilier et qu'on les lie ensemble au-dessous des calices, et on aura aussitôt l'ordre des colonnes à faisceau de plantes. Mais nous ne voudrions pas insister trop sur cela, ni ne croyons pas, qu'il faille chercher le point de transition de deux ordres, qui diffèrent dans leurs principes, en de semblables rapports extérieurs

(1) Descr. vol. II, pl. 42,
(2) Rosell. M. C. pl. III, n. 1.
(3) Voy. plus haut p. 73.
(4) Voy. plus haut p. 75 et pl. n. I*b*.
(5) Voy. plus haut p. 70 et pl. n. II*b*. II*c*.
(6) Voy. p. 71 et pl. n. III*a*.
(7) Descr. vol. III, pl. 30. — Les deux piliers dont nous avons représenté un, se trouvent à l'entrée des appartemens de granit et sont de la même matière précieuse que ceux-ci. Ils ne supportent actuellement rien, mais il paraît qu'ils étaient originairement employés en dedans de ces appartemens, construits en granit pour la première fois par les Thoutmosis et rebâtis plus tard par les Ptolémées, car ils portent, au-dessus des fleurs en haut-relief, le cartouche prénom de Thoutmosis IV, et des deux autres côtés des représentations peintes qui se rapportent à ce même roi.

et accidentels, et qui nous rappellent les contes de Vitruve sur l'origine des ordres grecs.

9. La forme la plus ancienne des colonnes à plante est pour nous celle de Bénihassan C (1), formée de quatre tiges et de quatre boutons tronqués.

10. Colonne de Louqsor (2) du temps de Ramses-Sésostris, à huit boutons et huit tiges.

11. Colonne du même palais (3) à huit tiges comme la précédente, mais liée trois fois.

12. Colonne prise du temple du sud à Éléphantine (4), qui fut érigé par Aménophis III. Sa partie inférieure se recourbe légèrement; et cette diminution contribue, avec la forme conique de la partie supérieure, à produire un renflement vers le tiers de sa hauteur. La base est peu élevée et très large: semblable à celle de Bénihassan. Le chapiteau en forme de boutons est divisé en 8 côtes, comme le fût, mais elles sont anguleuses, au lieu d'être circulaires. Elles représentent, d'après M. Jomard, des tiges de roseaux, qui, serrées fortement se seraient ployées anguleusement, comme c'est le propre de ces plantes, ou lieu des tiges anguleuses du papyrus.

13. Les colonnes à calices épanouis ne sont pas aussi fréquentes dans ce temps, que celles à boutons. Le chapiteau est toujours formé d'un seul calice, à feuilles pointues en bas, d'où sortent d'autres petites fleurs, qui s'élèvent au galbe du grand calice. Il n'admet presque pas de variation, a toujours le lien immédiatement au-dessous, et ne montre jamais de tiges au fût, mais surmonte un fût lisse et rond, qui cependant, à sa partie inférieure, est souvent orné de feuilles pointues. La colonne que nous avons représentée, et à laquelle ressemblent toutes les autres de ce genre, est prise de la salle hypostyle du palais de Karnac (5), bâtie par Ménepthah I.

(1) Pl. n. V.
(2) Descr. Pl. vol. III, 10, n. 7.
(3) Descr. vol. III, pl. 8.
(4) Descr. vol. I, pl. 35. 36. Texte ch. III, p. 8.
(5) Descr. vol. III, pl. 30.

14. Nous avons ajouté enfin une colonne dont est composée une galérie à Karnac (1) dans les constructions des Thoutmosis; elle a un chapiteau d'une forme bien extraordinaire qui ressemble à un calice renversé. Elle est sans base, et sans renflement, et a l'abaque plus haut qu'à l'ordinaire.

La troisième série représente les formes principales qui se trouvent dans les temples érigés sous les Ptolémées ou sous les empereurs romains. Les chapiteaux à un calice simple deviennent rares, et encore plus les chapiteaux à boutons, dont on trouve cependant un dernier exemple sous Philippe et Alexandre au temple d'Achmounein (2). Les ornemens des chapiteaux sont ordinairement à calices composés, et montrent la plus grande variété dans la même galérie. Nous en avons donné un choix.

15. Colonne du grand temple de Philé (3). La forme du chapiteau est une des plus fréquentes, quatre calices composés, ornés de petits calices au galbe; entre le lien et le chapiteau on voit encore le faisceau de tiges, comme dans la plupart des autres.

16. Colonne prise de l'édifice de l'est à Philé (4), qui se distingue par l'abaque très élevé.

17. Colonne du temple d'Esneh (5). Le chapiteau est formé de feuilles de palmier, dont on voit quelques fois les écailles au-dessus du lien. Ici on voit du coté droit les bouts pendants des rubans qui servent de lien.

18. Autre chapiteau d'Esneh, du même portique, où on voit des volutes, semblables à celles du chapiteau corinthien, dont elles paraissent être empruntées.

19-21. Colonnes surmontées de masques de Hathor ou d'images de Typhon des temples de Philé (6), d'Ombos (7), et d'Edfou (8).

(1) Descr. vol. III, pl. 30.
(2) Descr. vol. IV, pl. 52.
(3) Descr. vol. I, pl. 8.
(4) Descr. vol. I, pl. 26.
(5) Descr. vol. I, pl. 75.
(6) Descr. vol. I, pl. 8.
(7) Descr. vol. I, pl. 42.
(8) Descr. vol. I, pl. 62.

Aucun de ces chapiteaux ne se trouve dans les anciens temps, de manière qu'il est facile de reconnaître de loin, à quel temps un temple ou une partie de temple appartiennent, en observant seulement l'ordre des chapiteaux.

La quatrième série enfin contient quelques exemples des trois ordres *grecs*, sur le rapport desquels avec les ordres égyptiens nous allons ajouter encore quelques paroles.

Dès le premier coup d'œil, il paraît évident, que la division de la colonne grecque, en base, fût, chapiteau et abaque, suppose plus qu'une analogie *naturelle*, fondée sur des lois mathématiques ou sur le génie de l'architecture en général, et laquelle par conséquent devrait renaître partout où il y a une architecture à plafonds et à supports. En vain niera-t-on ici un rapport *historique*, rapport qui, plus on examine toutes les parties, se manifeste toujours d'avantage. A commencer du chapiteau, nous n'avons pas besoin d'aller jusqu'à celui de l'ordre corinthien pour en reconnaître avec M. Jomard le prototype dans les chapiteaux égyptiens à feuillage: l'échine des colonnes doriques correspond tout aussi évidemment au large calice épanoui des colonnes égyptiennes. C'est ce que ne prouve pas seulement l'analogie de la forme générale, mais encore les ornemens qui d'après les recherches de M. Semper (1) paraissent y avoir été ordinairement peints et dont nous avons encore un exemple sculpté dans les colonnes du grand portique et du petit temple de Pæstum (2). Aussi les couleurs de ses ornemens qui, d'après M. Semper, sont bleus et rouges avec des feuilles verdes interposées, sont les mêmes qui se voient ordinairement employées aux chapiteaux égyptiens. Mais ce qui nous paraît être décisif pour notre rapprochement de l'échine grec avec le chapiteau à calice des Égyptiens, ce sont les listels ou *annuli* au-dessous de l'échine et l'incision qu'on voit si souvent au

(1) Bemerkungen über vielfarbige Architectur. Altona 1834. Pag. 31. 33.

(2) Voy. Canina, Architett. gr. pl. LVI, 2.

col ou *hypotrachelium* des colonnes doriques. Ces listels correspondent évidemment aux rubans égyptiens qui lient les faisceaux de tiges, et se trouvent ordinairement au nombre de trois ou bien, comme au Parthénon et ailleurs, de cinq, nombre ordinaire des rubans égyptiens. Au-dessus de ce chapiteau à plante nous avons l'abaque carré en Grèce comme en Égypte, avec la seule différence que l'abaque grec avance hors de l'architrave, tandis que l'abaque égyptien égale toujour la largeur de l'architrave. D'autres points de rapprochement se présentent au fût des colonnes. Ici nous rappelons avant tout le renflement connu de beaucoup de colonnes de tous les trois ordres grecs, mais sourtout de l'ordre dorique. Il augmente ordinairement jusqu'au tiers de sa hauteur, et subit alors une diminution plus sensible jusqu'au chapiteau (1). Ce renflement correspond parfaitement à celui de la colonne égyptienne à plante, qui se trouve également le plus fort au tiers de sa hauteur aux colonnes d'un temple érigé pas Aménophis II à Eléphantine (2), mais ordinairement plus bas, au septième, par exemple, dans une galérie

(1) C'est en effet ce que les mesures les plus exactes paraissent prouver. Il est cependant à observer que le renflement ne s'ajoute pas aux lignes perpendiculaires, mais aux lignes convergeantes de la colonne diminuée, de sorte que le renflement le plus fort qui va à peu près jusqu'à la 42me partie du diamètre, n'excède pas encore la périphérie inférieure de la colonne (Voy. les observations de M. Canina: L'Archit. antica vol. V, p. 269). Dans des colonnes postérieures on trouve cependant aussi le renflement de la colonne égyptienne, qui éprouve une véritable diminution vers la base. — Le renflement de la colonne grecque a sans doute pour but de la faire paraître plus svelte et ses contours plus doux, en lui donnant plus d'appui et de circonférence dans la partie inférieure. Nous croyons qu'on voulait arriver au même but en laissant quelquefois la partie inférieure à pans sans cannelures, ou en remplissant les cannelures ioniennes par des bâtons ronds. C'est aussi toujours jusqu'*au tiers* d'en bas qu'on se sert d'une telle forme différente.

(2) Descr. vol. vol. I, pl. 35. 36. Voy. la pl. add. F, n. 12.

de Louqsor (1), ce qui convient en effet mieux au véritable gonflement des plantes aquatiques qu'on y a voulu imiter. En considérant enfin les cannelures, cet ornement habituel des trois ordres grecs, et qui ne manque jamais aux colonnes doriques (2), nous devons y trouver un nouvelle preuve bien claire d'un rapport historique avec les colonnes égyptiennes. Le nombre ordinaire des cannelures doriques est de 20, mais les exemples de 16 (ce qui est le nombre ordinaire des cannelures égyptiennes), ne sont pas bien rares; on le trouve au temple de la Minerve à *Sunium* (3), dans l'intérieur du temple de Jupiter à *Ægina* (4), au théatre de *Ségeste* (5), au grand temple de *Pæstum* (6) et ailleurs (7). De l'autre côté nous avons un exemple de 20 cannelures en Égypte au temple de Kalabscheh. Des colonnes à pans, destinées à rester sans cannelures, ne se trouvent guère en Grèce, à ce que je sache, à côté des colonnes cannelées, comme en Égypte (8), encore

(1) Descr. ch. IX, p. 201. Pl. vol. III, 10.

(2) Nous ne parlons pas ici de certaines exceptions de l'architecture romaine et étrusque; mais on pourrait nous opposer le temple de Ségeste qui n'a pas de cannelures (Serra di Falco vol. I, pl. 5. 8), s'il n'était pas évident que ce temple n'a jamais été achevé. D'autres colonnes comme celles du grand temple d'Eleusis, du grand temple de Rhamnous, de Délos et de Thoricus, n'ont des cannelures que près du chapiteau et près de la base, parce que le reste devait être cannelé en place et n'a pas été achevé.

(3) Ant. of Jon. P. II, pl. XIII. Uned. Ant. of Att. ch. VIII, pl. 9.

(4) Ant. of Jon. P. II, ch. V, pl. VII, fig. 3.

(5) Antichità della Sicilia del duca di Serra di Falco, vol. I, pl. XV, p. 129.

(6) Au second ordre des colonnes de l'intérieur. Canina, L'Architettura antica vol. V, p. 237, pl. LIII, fig. 4.

(7) Notre très honoré collégue M. le capitaine *Maler* a trouvé et mesuré le fragment d'une colonne à 16 cannelures aux ruines du temple de Jupiter à *Syracuse*.

(8) Si ce n'est à des maisons privées de Pompéi. Quant à l'exemple isolé de colonnes à 8 pans construites en briques au temple appelé *del Dio rediculo* dans la campagne de Rome, il paraît qu'elles avaient anciennement un stuc cannelé qui plus tard est tombé.

moins des piliers à quatre faces (1), mais le rapport intime des cannelures grecques avec les facettes planes n'est pas moins vrai pour cela. Il est constaté d'abord par les paroles de Vitruve (2), qui paraissent au moins prouver qu'avant de canneler les colonnes doriques, il fallait les facetter. Aussi a-t-on trouvé au théâtre de Ségeste (3) des colonnes à 16 cannelures à côté d'autres du même diamètre à 16 pans, ce qui paraît prouver que ces dernières étaient destinées également à être cannelées. Il y a enfin des exemples où on a laissé la troisième partie d'en bas à pans droits, tandis qu'on a cannelé le reste; c'est ce qu'on trouve au temple d'Hercule à *Cori* et au temple dit de Philippe à *Delos* (4), tous les deux ayant 20 cannelures en haut et 20 facettes en bas. La forme des cannelures égyptiennes est très peu échancrée; et n'est pas toujours celle d'un segment de cercle; c'est ce que nous savons plus spécialement des cannelures d'Amada qui en dedans sont presque plattes. Or, nous trouvons encore dans ce point-ci une nouvelle ressemblance avec les cannelures doriques, en ce que celles-ci n'ont pas non plus l'échancrure toujours en forme de cercle, mais assez fréquemment presque platte en dedans et avec une courbure beaucoup plus sensible vers les arêtes, comme au temple de Minerve à Sunium (5), dans les propylées de Sunium (6), au grand

(1) Le seul exemple qui soit connu de piliers carrés isolés se trouve dans les propylées du temple de Minerve à Priéné, car les piliers du temple, si extraordinaire sous beaucoup d'autres rapports, du Jupiter Olympien à Agrigente sont joints par des murs, jusqu'en haut.

(2) Lib. IV, cap. 3: Columnas autem striari XX striis oportet, quæ si planæ erunt, angulos habeant viginti designatos. Sin autem excavabuntur, sic est forma facienda, ut quam magnum est invervallum striæ, tam magnis striaturæ paribus lateribus quadratum describatur.

(3) Ant. di Sicil. vol. I, pl. XV.

(4) Stuart Ant. of Ath. t. III, v. 10. — Canina, L'Archit. ant. tom. V, pl. LXXXIII.

(5) Ant. of Jon. P. II; Ant. of Att. ch. VIII, pl. 9.

(6) Ant. of Att. ch. VIII, pl. 3. p. 55.

temple de Rhamnous (1) et aux propylées du temple de Diane à Ephèse (2). Il n'y a qu'une différence dans la profondeur des cannelures en général (3).

Il nous paraît que cette ressemblance dans les parties générales et ces analogies frappantes dans les particularités les plus spéciales entre les colonnes égyptiennes et les grecques, ne sauraient plus admettre aucun doute sur leur rapport extérieur et historique. Mais il est tout aussi évident en second lieu, que la colonne grecque est composée des deux ordres qui en Égypte se trouvent bien distincts et ne se mêlent jamais, savoir, de l'ordre des colonnes-piliers et de celui des colonnes à plante.

Nous avons vu, pourquoi les cannelures ne pouvaient se trouver que dans l' ordre des colonnes-piliers, auquel, d'après leur principe, elles sont tout aussi propres et naturelles, qu'elles sont étrangères et incompatibles avec l'ordre des colonnes à plante. En Grèce nous les voyons employées, comme ornement constant pour les colonnes doriques, ensemble avec l'échine qui correspond au calice égyptien, avec les listels qui représentent les rubans égyptiens, et souvent avec le renflement, dont nous avons trouvé le prototype dans celui des colonnes égyptiennes imitant les plantes aquatiques; en un mot, nous voyons les cannelures des colonnes-piliers appliquées au fût des colonnes à plante: à moins qu'on ne veuille prétendre que les cannelures grecques, qui nous offrent le même nombre de 16 et de 20, les mêmes rapports avec les facettes, et la même différence d'échancrure, n'aient rien à faire avec les cannelures égyptiennes, et soient un ornement, qui pourrait se développer deux fois et d'une origine toute différente chez différens peuples, sans supposer un rapport historique. De l'autre côté, nous ne croyons pas

(1) Ant. of Att. ch. VI, pl.
(2) Ant. of Att. ch. V, pl. 8. H.
(3) La profondeur des cannelures de Sunium est de 1″ 2 sur 7″ 95 de large; celle de Rhamnous est de 0″ 7 sur 4″ 2; celle de Bénihassan, d'après M. Wilkinson, de 0″ 6 sur 8″.

avec les savans dont nous avons rapporté l'opinion au commencement de cet article, que l'identité seule des cannelures suffirait, pour justifier la dénomination de *protodorique* que Champollion voulait imposer au premier ordre égyptien; car nous avons vu que, par rapport aux véritables élémens que nous croyons avoir retrouvés dans toutes les colonnes, les trois ordres grecs n'en forment qu'un seul, vis-à-vis des deux ordres égyptiens, et que l'ordre dorique, aussi bien que les deux autres, nous présente un mélange des colonnes-piliers et des colonnes à plante.

Or, si nous avons réussi à prouver ce mélange, il reste à en tirer une dernière conclusion, savoir, que des principes confondus et méconnus dès les temps les plus anciens, sont toujours une preuve bien sûre d'une origine étrangère, et que leur véritable origine ne saurait être cherchée que dans le pays où ces mêmes principes se trouvent encore purs, sans mélange et faciles à reconnaître; qu'il faudra donc chercher l'*origine de la colonne grecque non pas en Grèce*, *mais en Égypte*, opinion que nous n'énonçons point ici les premiers, mais que nous croyons avoir fondée pour la première fois sur des argumens qu'une saine critique ne saurait pas entièrement reprouver.

Cependant, si nous parlons de principes méconnus et confondus dans la colonne grecque, nous ne voudrions pas prêter la main à de nouveaux malentendus; ou plutôt à des malentendus bien anciens et par trop souvent répétés jusqu'à nos jours. Nous n'entendons point tourner notre observation sur l'origine étrangère de la colonne grecque en reproche contre le génie de l'art grec, qui n'aurait pas su créer de nouveaux principes, propres à lui, et parfaitement inconnus jusqu'à son temps. Tout le monde convient que la colonne dans l'architecture gothique, malgré ses proportions tout altérées, malgré toutes les différences dans ses chapiteaux, ses bases, son accouplement, dans son emploi général, dérive pourtant bien sûrement de la colonne ancienne. En fera-t-on pour cela un reproche à Erwin de Steinbach, parce qu'il

ne savait ou ne voulait pas inventer pour son immortel chef-d'œuvre de l'art des formes inouies, des colonnes à une façon toute nouvelle et sans le moindre rapport avec tout ce qui s'était développé jusqu'à lui? C'est l'emploi des élémens donnés, c'est l'esprit qui le pénètre, les transforme, les unit, les subordonne à une idée générale, c'est l'harmonie, le caractère de l'ensemble, qui à nos yeux doit donner du mérite à un monument, à un style nouveau, à l'art d'un peuple entier. C'est le développement et l'emploi général de l'arc pointu, inventé cependant ailleurs, ce sont les faisceaux de colonnes à haute taille, les ogives avec leurs riches entrelacemens de nervures soutenant des voûtes ombrageuses et imitant les dômes naturels d'une forêt de chênes, c'est la tendance de toutes ces parties vers le ciel, qui caractérise l'architecture gothique et lui donne ce caractère sublime et *spirituel* que nous y admirons. Dans l'architecture grecque, ce ne sont pas les élémens isolés qui nous plaisent, mais c'est l'harmonie qui règne dans leur ensemble, le goût délicat qui se manifeste dans leurs proportions, dans l'adoucissement des contours, dans le jeu des parties saillantes et rentrantes, dans l'effet de l'ombre et de la lumière, voilà ce qui lui donne ce caractère d'une *beauté* toujours jeune et riante et pleine de charme. De même aussi le caractère *grandiose* qui distingue l'architecture et tous les arts des Égyptiens, et qui se voit non seulement dans les proportions colossales de leurs pyramides et de leurs palais avec les forêts de colonnes des hypostyles, avec les grandes cours, qui les précèdent, les portes majestueuses formées de pylones, les obélisques qui les annoncent, les allées de colosses qui y conduisent, mais qui se voit encore dans la pose tranquille de leurs statues, dans les contours simples et modestes de leur dessin, dans le tracé abrégé de chaque signe hiéroglyphique: ce caractère, dis-je, ne repose point sur les inventions de tout genre qui leur sont propres, sur le matériel des formes qu'ils ont employées les premiers, sur la technique qu'ils ont développée à un point surprenant dans les plus anciens

temps, mais bien sur l'emploi qu'ils en ont fait, sur le génie national qui en a créé pour la première fois l'organisme d'un art proprement dit. Et pourquoi les Grecs n'auraient-ils pas profité des résultats gagnés par la longue marche de l'art égyptien? Pourquoi en faire un peuple autodidacte, comme si leur plus grand mérite n'était pas d'avoir surpassé de beaucoup leurs maîtres, mais de n'en avoir pas eu du tout? Nous serions tout aussi disposés à croire que l'art égyptien aussi s'est enrichi des expériences d'un art encore antérieur qui pourrait s'être développé dans les contrées fertiles de l'Asie médiale, ce berceau du genre humain, si nous avions les moindres restes d'une telle civilisation primitive qui pourraient nous engager à en faire le point de départ pour cette nouvelle confrontation. Nous croyons voir dans la facilité même avec laquelle l'esprit grec s'emparait de tout ce qui s'approchait de lui et se l'appropriait au point de ne plus le reconnaître bientôt lui-même comme venant de l'étranger, l'origine mixte de leur art, de leur mythologie, de leur histoire: comme nous trouvons de l'autre côté une preuve bien forte pour l'origine simple et indigène de la civilisation égyptienne, dans la ténacité avec laquelle ils ont tenu toujours à leur propriété, en repoussant et en haïssant même ce qui leur venait de dehors. Aussi ne trouvons-nous, dans l'art égyptien, rien qui soit emprunté de dehors, depuis la conception gigantesque des palais de Thèbes, jusqu'à la forme matérielle du plus petit ornement architectonique, rien qui ne trouve son explication parfaite dans la nature du pays ou dans les croyances et les usages nationaux du peuple. Les Égyptiens, en s'appercevant pour la première fois du principe idéal qui est comme voilé dans la nature multiforme et qui se dérobe à la recherche des yeux profanes que l'étincelle divine de l'art n'a pas touchés, tâchaient de s'emparer de ce Protée à mille faces, en couvrant la nature du grand réseau de la mathématique, en simplifiant la variété infinie des contours naturels et en les réduisant en peu de lignes essentielles et caractéristiques, faciles à dé-

brouiller pour l'œil le moins exercé, et embrassant pourtant toute l'idée de l'objet représenté. Les Grecs avaient hérité ces formes déjà réduites; le moindre contact avec les Égyptiens devait d'un saut les mettre à la hauteur où ce peuple se trouvait alors, et ils se voyaient donc placés sur ce premier degré du développement d'art, lorsqu'ils commençaient à sentir le besoin d'un art national et avant d'avoir épuisé leurs forces par le long chemin qu'avaient dû parcourir leurs prédécesseurs et maîtres, pour y arriver. Or, au lieu de continuer à subjuguer la nature par les lois géométriques, et à réduire les contours organiques à des formes toujours plus abstraites, ils ranimaient plutôt le principe vivant de la nature dans ces formes géométriques, en y versant une nouvelle vie, créée de leur propre génie sans autre modèle que l'image idéale conçue par la contemplation de la nature qui les entourait. Voilà les deux directions opposées qui doivent se retrouver dans chaque art, se pénétrant l'une l'autre, et qui s'y succéderont aussi toujours dans le même ordre que suivaient les sommets de ces deux directions, développés dans l'art égyptien et dans l'art grec.

R. LEPSIUS.



II. SCULTURA.

a. SUR LES MONUMENS FIGURÉS EXISTANT ACTUELLEMENT EN GRÈCE.

A M. BUNSEN, SECRÉTAIRE GÉNÉRAL DE L'INSTITUT.

Monsieur et cher collègue!

Je viens de retourner de la Grèce. Heureux d'avoir mis pied sur son sol classique et d'avoir atteint sous bien des rapports le but de mon voyage, je m'occupe d'en rassembler les notices, et je m'empresse d'en faire part à l'Institut archéologique, devenu depuis une série d'années le centre des recherches sur les monumens de l'antiquité classique. Par cette raison, c'est à Vous, Monsieur et cher collègue, que j'adresse les remarques suivantes, sur plusieurs monumens de la Grèce plus ou moins inconnus; veuillez bien les agréer comme un nouveau témoignage du dévouement que je conservai toujours pour Votre personne, pour la ville éternelle, centre de Votre activité, et pour l'Institut archéologique soutenu par Vos soins d'une manière éminente.

Durant une trop longue époque, la Grèce, malgré les lumières qu'elle offrait à l'Europe savante dans les souvenirs de sa gloire passée, n'était cependant que peu accessible elle-même aux recherches de ceux qui désiraient approfondir sur l'emplacement des lieux classiques la connaissance de ses monumens. Maintenant l'époque d'une occupation barbare ayant cédé à l'administration d'un Gouvernement doux et éclairé, un pélerinage animé commence à s'établir pour chercher dans les terres de l'ancienne Grèce les plus infaillibles clefs de son histoire et de sa science, et les plus incontestables documens de son art. C'est là, où la nature, même sans monumens, nous explique la force des anciennes capitales et les mystères de ses sanctuaires; c'est là, où les ruines des temples d'Athènes

et quelques autres ne manquent pas de frapper l'observateur par la grandeur des temps passés et par la perfection de leur architecture; c'est là, où l'on se flatte de rencontrer à chaque pas, comme en Italie, quelque reste remarquable d'ancienne sculpture ou d'autres monumens des arts du dessin.

Je m'arrête aux reflexions que ce dernier égard me fait naître. La richesse des productions d'art de l'ancienne Grèce est si renommée, les monumens de toute sorte transférés de la Grèce dans les musées et cabinets de l'Europe sont si surprenants, enfin les rélations sur les monumens figurés existant en Grèce sont si peu détaillées, qu'un archéologue voyageant en Grèce ne saurait renoncer à l'espoir de rencontrer dans plusieurs parties de ce pays et surtout à Athènes des matériaux nombreux et remarquables pour l' avenir d' un futur musée national hellénique. Pourquoi donc ne se propose-t-on pas de faire à ceux qui retournent de la Grèce, les mêmes questions normales, qu'on addresse ordinairement aux voyageurs des sites classiques de l'Italie, sur les fouilles, les monumens de propriété publique, les petites collections formées par des amateurs particuliers ? De pareilles questions ne peuvent s'appliquer à l'état actuel de la Grèce. Ses terres ont été trop peu cultivées pour conduire à beaucoup de découvertes accidentelles; elles manquaient de villes, d'édifices et de places pour conserver les monumens existant sur terre; les fouilles heureuses faites dans le courant de notre siècle et les collections établies en même temps ont plutôt servi à enlever à la Grèce les monumens découverts qu'à lui procurer des souvenirs permanents: voilà assez de raisons pour ne pas être en droit de supposer l'existence de beaucoup de monumens d'art en Grèce. Néanmoins on en trouvait dispersés par le pays, et la réunion de ces monumens isolés, ainsi que les résultats des dernières fouilles, fournissent assez de matériaux pour mériter notre attention.

On ne fait que rendre hommage à la vérité, en affirmant, qu'à peine la Grèce actuelle voyait-elle garantie son indépendance, la conservation de ses anciens monumens fut

considérée comme un devoir sacré et indispensable. Les tombeaux découverts en Égine en 1827 et 1828 (1) l'engageaient à conserver dans un endroit public les objets antiques extraits de ces tombeaux. Successivement, suivant les dispositions du comte Capodistrias, la petite collection de ces monumens funéraires, consistant surtout en terres cuites, fut augmentée par les monumens dispersés en plusieurs endroit de la Grèce, à Thyrée, Mégare, Délos et ailleurs, de sorte que, vu le nombre considérable des objets qui se trouvent encore réunis en deux grands appartements de l'École militaire d'Égine, on est autorisé de parler d' un musée d' antiquités établi à Égine. Quelques années après, depuis qu'Athènes fut déclarée la capitale du nouveau royaume grec, le noble zèle du gouvernement fit établir incessamment des fouilles bien propres à enrichir les dépôts archéologiques: tant le temple de Thésée qu'une mosquée et plusieurs appartemens sur l'Acropole furent destinés à recevoir les monumens nouvellement trouvés dans les fouilles de l'Acropole et du Pirée, ainsi que ceux qu'on jugea à propos d'y transporter d'autres endroits d'Athènes et d'autres parties de la Grèce (2). Aux remarques que j'ai pu faire examinant ces collections publiques établies à Athênes et Égine, se joignent d'autres à l'occasion des monumens d'autres localités, et c'est en rattachant les unes aux autres que j'espère atteindre mon but actuel, savoir de Vous offrir dans les feuilles suivantes un coup d'œil, quelque rapide qu'il soit, sur les monumens figurés existant actuellement en Grèce.

(1) Bullettino dell' Instituto archeol. 1839, p. 122 seqq.

(2) Une grande partie de ces monumens se trouve mentionnée avec les détails de leur découverte dans les relations que M. Ross a données dans le Journal de M. Schorn (Kunstblatt 1835, n. 20. 27. 31. 45. 76-80 etc.), contemporainement aux fouilles sous sa direction et à l'établissement des dépôts archéologiques d'Athènes. Je me rapporte également à l'aperçue des recherches et des découvertes archéologiques faites en Grèce dès 1832 jusqu'à 1836, donné par le même savant dans mon journal archéologique (Archäol. Intell. Bl. 1837).

STATUES.

Je parlerai d'abord des monumens de sculpture, tant statues que bas-reliefs. Quant aux statues de marbre, qu'on conserve maintenant à Athènes, il y en a surtout quelquesunes de style archaïque, qui réclament de préférence l'attention de l'archéologue. Je me trouvai surtout frappé à la vue d'une statue de *Minerve* assise, de grandeur naturelle, qu'on voyait autrefois parmi les décombres de l'enceinte de l'Acropole; maintenant elle est transférée à l'entrée du grand emplacement des fouilles actuelles. Nous la connaissions auparavant, mais d'une manière trop imparfaite, par une esquisse de Sir William Gell (1). La déesse est vêtue d'un long chiton jusqu'aux pieds; un péplos onduleux est jeté par-dessus et va jusqu'aux genoux. La poitrine en outre est couverte de l'égide, qui se compose d'une peau actuellement lisse et dont les extrémités pointues montrent des ouvertures, probablement destinées pour recevoir des serpens de bronze. Au milieu de cette peau on remarque un disque assez relevé, destiné sans doute à l'image de la tête de Méduse à traits coloriés, ornement usuel de l'égide. Les cheveux retombent en grandes masses sur le dos, de sorte qu'ils touchent presque les hanches; de longues tresses descendent aussi sur la poitrine. Le trône, sur lequel la déesse est placée, montre également des trous, tant dans son coussin que dans son dossier recouvré; tous ces trous devaient servir pour y faire entrer des ornemens de métal. Les pieds de cette statue sont couverts de sandales. Elle est privée de sa tête et de la partie inférieure de ses bras; néanmoins ses proportions et l'exécution soignée de la draperie suffisent pour considérer cette statue comme un monument très remarquable du style hiératique. On ne peut se dissimuler non plus, que la représentation elle-même n'en a pas moins de

(1) Voy. mon Prodromus mythologischer Kunsterklärung p. 127, not. 23.

titres à notre estime. A ce propos il faut se rappeler la rareté des statues assises de Minerve en marbre, et l'affinité qu'elles ont avec les figures, assez fréquentes dans les tombeaux attiques, d'une déesse assise couverte d'un nimbe ou polos et distinguée quelquefois par la face du Gorgonium peinte sur sa poitrine. Il est même vraisemblable, qu'on possède dans ces figures figulines des répétitions d'une image particulièrement sacrée de Minerve, et que cette image ne pouvait guère être que celle de Minerve Poliade, déesse vénérée dans la cérémonie du peplos et d'autres cérémonies mystérieuses, déesse, qui paraît avoir eu son épithète tant comme protectrice de la ville (πόλις), que comme déesse céleste, et d'avoir été signalée comme telle par le nimbe (πόλος) de sa tête (1). J'ai remarqué ailleurs (2) que l'idole adoré jadis dans le temple de Minerve Poliade devait être fait en bois, et sous des formes très archaïques, de sorte que ni son culte particulièrement attique ni son apparence peu raffinée n'engageaient guère à en faire des répétitions à l'aide des moyens de l'art avancé et des matières plus précieuses. Toutefois un tel type nous est resté, précieux et comme répétition de celui de la Minerve Poliade en marbre et comme statue jadis consacrée dans un temple athénien du même culte solennel: c'est la statue mutilée que nous venons de décrire.

Deux autres statues archaïques d'un même type, probablement d'un *Apollon*, attirent maintenant notre attention: c'est le type d'un jeune homme nu et debout en position raide, les bras serrés aux hanches. Nous avons ce type d'abord dans une statue de grandeur naturelle, qui est complète à l'exception de la partie inférieure dès la moitié des cuisses, et dans une autre plus petite; la première vient de Théra, l'autre de Naxos, et une troisième de grandeur colossale, mais pas encore achevée, se trouve, selon la notice de M. Ross (3),

(1) Voyez mon Prodromus myth. Kunsterkl. p. 120.
(2) Prodromus l. c.
(3) Kunstblatt 1836, n. 12.

encore dans les latomies de Naxos. Quoique il n'y ait aucun indice que ces statues représentent un Apollon, le type cependant, que plusieurs répétitions nous font connaître comme un type célèbre de l'antiquité, ne peut guère mieux convenir à un autre dieu qu'à celui-ci; sa chevelure surtout répond parfaitement à celle du dieu pythien. Elle tombe sur le dos en longues tresses; sur le front elle est arrangée en petites boucles; il y a un diadème par-dessus. L'arrangement de ces statues et la sévérité de leur exécution nous rappelle au premier coup d'œil les différentes répétitions de l'Apollon de Canachus, qui supporte un chevreuil dans sa main; cependant il paraît bien que les statues, dont nous parlons, étant d'une proportion plus svelte et d'une exécution plus raide, formeront, à la suite de recherches et de comparaisons ultérieures, une série toute à elles, en représentant un caractère moins raffiné et peut-être particulièrement dorique vis-à-vis des manières soignées du style hiératique (et peut-être particulièrement ionique et attique), qu'on remarque dans les autres statues archaïques d'Apollon jusqu'à présent connues.

Le torse d'une figure assise, mâle et héroïque, conservé au magasin de l'Acropole, appartient aux précieux débris de la meilleure époque; cependant comme il n'en reste que le corp, penché vers la droite, et la cuisse droite, je n'oserais hasarder des conjectures sur l'ancien état de ce beau fragment. Sans même m'arrêter à quelque autre fragment de distinction (1), j'engage ceux qui aiment connaître les monumens de sculpture les plus remarquables existant en Grèce, de ne pas oublier la statue colossale du *lion* jadis placée et encore visible sur le champ de bataille de Chéronée. Si un jour cette statue sera restaurée à l'aide de ses fragmens dispersés et ensevelis, (et peut-être en manque-t-il moins qu'il ne paraît), on pourra mieux qu'à présent

(1) Voyez ce que M. Ross a remarqué sur plusieurs fragmens statuaires du fronton du Parthénon, qui se trouvent encore à Athènes, dans le journal Kunstblatt 1835, n. 27.

apprécier le mérite de sa sculpture ; toutefois sa tête, qui est très bien conservée, est d'une exécution assez estimable.

La statue d'un héros combattant, conservée au temple de Thésée, et celle d'une femme drapée à l'usage des Canéphores, provenant de Mégare et conservée au dépôt archéologique d'Égine, sont assez remarquables, mais appartiennent probablement à l'époque romaine. Je ne parle des statues dispersées dans la plaine d'Épidaure (1), que pour réduire à la juste valeur les louanges exagérées dont elles ont été quelquefois l'objet ; pour ma part je n'y ai trouvé que des figures couchées à l'instar de celles qui formaient les couvercles des sarcophages à l'usage romain et destinées évidemment au même emploi. Il sera peut-être plus utile de mentionner quelques autres monumens de statues, dont la représentation est rare ou curieuse.

Dans un emplacement, qui paraît mériter beaucoup une fouille exacte et étendue, non loin du temple de Thésée dans la direction de nord-ouest, on voit trois piédestaux d'un édifice dont l'architrave fut soutenue par des Atlantes de sculpture médiocre, mais d'une forme bien remarquable. Parmi les trois figures, qui en restent encore, l'une (tav. d'agg. *G*), est assez bien conservée pour nous fournir l'idée parfaite de la formation de ces Atlantes, qui représentaient des hommes barbus terminant en serpent au lieu des jambes humaines. Il est généralement connu, que cette forme était employée par convention dans l'ancienne sculpture pour exprimer des Géants; il serait hasardé de penser à Cécrope ou Erichthée, dont la double formation d'homme et de serpent, relative à leur qualification d'autochthones, n'est assurée peut-être par aucun monument de l'art (2). D'ailleurs il n'est pas sans intérêt de connaître la représentation antique d'un Géant

(1) Gravées dans l'ouvrage de Dodwell vol. II, p. 263.

(2) Je n'en connais aucun exemple outre celui du petit autel du cabinet Dodwell (Venere-Proserpina tav. II, 2. Annal. dell'Inst. II, tav. 5, 7), donné pour Atlas par M. Letronne (Ann. dell'Inst. II, p. 173 suivv.), pour Erichthone par M. Raoul-Rochette dans son Mé-

anguiforme en statue ; nous en connaissions jusqu' ici peut-être seulement en bas-reliefs et en peintures. Mais il y a encore deux autres circonstances plus remarquables : l'une, que la formation animale des Géants ne commence pas déjà aux cuisses dans le monument dont nous parlons, mais seulement aux genoux, de sorte que les deux serpents remplacent parfaitement les deux jambes ; l'autre, que ces statues nous font connaître un édifice public d'Athènes, qui jusqu'à présent était inconnu. Cet édifice devait être consacré, d'après l'emploi des Géants dans une telle étendue architectonique, ou à Jupiter ou à Minerve ; un autel existant tout près, est décoré des attributs de Minerve, en bas-relief, favorise cette dernière opinion. Cependant les notices de Pausanias n' indiquent pas de pareil édifice. On a pensé d'abord à l'édifice des dix éponymes (1); mais, si même une seule statue anguipède s'était trouvée, au lieu des deux, dont la seconde paraît avoir laissé aussi des traces, il serait impossible à croire que le goût raffiné de l'art attique aurait préféré dans une série de statues héroïques de représenter anguipède l'ancêtre des Athéniens, que de lui donner la forme humaine sanctionnée même pour les Géants, par l'usage plus commun et plus ancien des artistes (2). Il n'est pas non plus facile à croire qu'une série de Géants trouvait sa place dans le Héphæstéum ; faut-il donc croire que le célèbre guide d'Athènes ait oublié un des édifices les plus étendus et les plus

moire sur les représentations d'Atlas, et pour un Triton par M. Müller. Pourquoi l' homme anguipède de ce petit bas-relief ne serait-il pas Typhoeus ?

(1) Pausan. I, 5, 12.

(2) Il me sera permis de m'éloigner à cet égard de l'avis donné par mon savant collégue M. Raoul-Rochette. Les Géants, qui soutenaient le temple de Jupiter à Agrigente, sont de forme entièrement humaine, et les nombreuses peintures de vases, soit à figures noires soit à figures rouges, où il y a figurés des Géants, les représentent en forme humaine ; il n'y a que quelques vases du style de la dépravation, qui semblent faire une exception de cet usage.

ornés de cette ville? On doit bien espérer que les fouilles décideront bientôt cette question; en attendant n'oublions pas que les Atlantes en forme de Géants, que nous venons de citer, fournissaient une décoration fort convenable à un édifice quelconque, consacré à la protection particulière de Jupiter ou de Minerve.

Plusieurs images d'une Minerve représentée d'une manière plus gracieuse qu'héroïque ont été citées par les archéologues pour arriver à une idée approximative de la statue de cette déesse exécutée par Phidias pour les Lemniens et distinguée par l'épithète de Καλλίμορφος, *la belle*(1). Dans le dépôt de monumens sculptés sur l'Acropole il se trouve une statue de la même espèce. Sans prétendre, faute d'indications certaines, qu'elle soit une répétition de la Minerve lemnienne de Phidias, je pense qu'on ne voudrait pas exclure des rapprochemens semblables d'une statue analogue trouvée à Athènes même. La petite statue dont je parle, est représentée debout; l'égide est jetée autour de sa poitrine comme une draperie légère, aussi est-elle décorée d'un collier en forme de rayons, comme la *Minerve* dite *au collier* du Louvre (2).

Un autre monument, quoique privé presque entièrement de sa partie sculptée, a conservé dans son inscription un témoignage intéressant de son emploi ancien. C'est un *hermès d'Hercule* sans tête et sans le bras droit, qui tenait sans doute une massue et non pas un gouvernail (3). L'inscription, qui s'y trouve, se rapporte à une societé d'amis (συμβίωσις φιλία). Après l'explication fort satisfaisante que M. Böckh a donnée de cette inscription (4), on se convaincra facilement de l'usage convenable, que la societé avait fait d'une figure d'Hercule, dieu protecteur des gymnases et de toute jeunesse vigoureuse, pour y tracer le document de leur

(1) Böttiger, Andeutungen p. 85. Mon Prodromus p. 147, not. 21.

(2) Antiques du Louvre n. 192.

(3) C'est ce que j'avais déjà observé dans le Bulletin de l'Institut 1832, p. 36, not.

(4) Bulletin de l' Institut l. c.

union. Un monument de la même forme des hermès, qui existe au dépôt des antiques de Sparte (1), est également instructif pour l'usage de cette classe de monumens. Il nous enseigne, d'abord qu'en Grèce on suivait quelquefois l'usage romain de décorer les tombeaux par des portraits statuaires, en suite que la forme des hermès, généralement introduite dans ces endroits consacrés au dieu du commerce et de la palestre, fut également appliquée quelquefois dans les lieux où on adorait Mercure dans sa qualité de guide infernal, (Psychopompos).

Je ne me dispenserai pas de mentionner encore, à cause de son type rare et peu connu, un petit monument non achevé, qui par les soins de MM. Ross et Schaubert fut transporté de Salamine dans le dépôt du temple de Thésée. C'est une image de la déesse infernale Hécate. Sa tête triforme, surmontée d'un seul calathus, est placée sur un fût rond; cette représentation assez fréquente se trouve ornée, autour du fût, d'un bas-relief de trois femmes, qui les mains jointes exécutent une danse en honneur de la déesse. On peut reconnaître dans ce groupe les trois Graces ou mieux les trois Heures; ce qui n'empêchait pas les anciens d'y rattacher un sens mystique en y reconnaissant l'ensemble des grandes divinités dans la réunion de Minerve, Diane et Vénus (2).

BAS-RELIEFS.

Après avoir décrit les statues, qui me paraissent les plus curieuses parmi celles qu'on conserve actuellement en Grèce, je m'en vais noter ce que j'ai trouvé de plus remarquable dans la classe des bas-reliefs. Il y en a de toute espèce; je distingue surtout les bas-reliefs d'architecture, ceux de décoration architectonique et d'usage votif, enfin les bas-reliefs funèbres, soit de forme grecque soit romaine.

(6) Avec l'inscription: ΙΠΟΤΟΝΙΚΙΑ ΧΑΙΡΕ.

(7) Voy. mon Prodromus mythologischer Kunsterklärung p. 91, not. 100*c*.

1. J'appelle *bas-reliefs d'architecture* ceux qui étaient employés autrefois pour faire part d'édifices, notamment les métopes et les frises. Cette classe ayant servi au but le plus noble, renferme aussi les monumens les plus distingués sous le rapport de l'art; c'est cette classe aussi, qui a souffert l'enlèvement toujours avide et quelquefois barbare des amateurs étrangers, et dont il faut estimer d'autant plus chaque débris laissé sur place, et apprécier chaque découverte nouvelle. C'est principalement aux dernières fouilles de l'Acropole qu'on est redevable de plusieurs monumens de ce genre, savoir de plusieurs bas-reliefs du Parthénon qui étaient échappés aux recherches des commissionnaires de Lord Elgin, et de ceux qui ornaient le gracieux temple de Niké Aptéros, dont la découverte est des plus heureuses de nos jours. Une description détaillée de ces monumens devient inutile, non seulement par les rapports des fouilles soigneusement donnés par M. Ross, directeur des fouilles mêmes, et par d'autres savants (1), mais surtout par la publication prochaine de ces découvertes, préparée par M. Ross et les habiles architectes MM. Schaubert et Hausen. Toutefois je ne m'abstiendrai pas d'une mention générale de ces précieux restes d'ancienne sculpture, les plus précieux peut-être qu'on conserve actuellement dans les dépôts d'Athènes.

Les *sculptures du Parthénon* dernièrement retrouvées consistent surtout en plusieurs pièces de la frise; seulement une métope s'est encore trouvée, représentant le combat d'un Centaure avec un Lapithe. Quant aux bas-reliefs de la frise, le plus remarquable qu'on ait trouvé, est un fragment de la réunion des dieux qu'on avait déjà connu par les dessins de Carrey, mais qu'on cherche envain parmi les sculptures de la même frise transportées en Angleterre. C'est un bas-relief de trois figures, faisant partie des douze divinités assises. On y voit un homme barbu, un autre imberbe et une

(8) Ross; Kunstblatt 1835, n. 76. 77. Kramer, Bull. de l'Institut 1835, p. 113 suivv. Archäolog. Intelligenzblatt 1835, p. 70.

femme assise, qui dans le dessin de Carrey est suivie des figures d'Aphrodite assise, et du dieu Éros qui est debout. Dans l'explication de Visconti ces trois figures de l'original retrouvé sont nommées Poseidon, Thésée et Agraulos; M. Müller a préféré de substituer Erechthée à Thésée, et de donner Peitho pour voisine à Vénus au lieu d'Agraulos (1). Il faut cependant observer que ni l'une ni l'autre de ces dénominations est certaine. M. Ross a déjà fait attention aux traces métalliques d'un accessoire donné à la figure du milieu de ce bas-relief, qui lui y firent supposer la lyre d'un Apollon (2); dans ce cas les deux personnages en question seraient Apollon et Artémis. Du reste l'original actuellement retrouvé de ces trois figures est un peu mutilé, quoique elles se trouvent entières dans le dessin de Carrey; il y manque la partie inférieure du bras gauche du dieu imberbe et le coude de la déesse.

Deux autres bas-reliefs fort beaux et remarquables appartiennent à la procession du sacrifice panathénaïque; sur l'un on voit représentés deux taureaux conduits pour être immolés, et sur l'autre trois femmes hydrophores. Un quatrième bas-relief, également relatif aux solennités panathénaïques, représente six hommes en conversation; ce bas-relief est d'une exécution moins parfaite. Il y a en outre trois ou quatre fragmens appartenant à la suite des éphèbes montés sur leurs chars et accompagnés par des femmes; la plupart cependant de ces fragmens ont considérablement soufferts.

Mais il y a d'autres monumens également détachés de l'ancienne architecture de l'Acropole et pareillement ressortis dernièrement de son sol; il y en a d'autres, dont la conservation dans les parties, qui nous restent, est plus parfaite, et dont l'attrait surpasse même celui de ces dernières découvertes du Parthénon. Je parle des fragmens de *sculpture du temple de Nikè Aptéros*, et surtout des deux grands bas-reliefs de ce temple; j'ose les préférer aux monumens que

(1) Müller, Denkmäler der alten Kunst. Taf. XXIV, 115g.
(2) Kunstblatt 1836, n. 60, p. 250.

je viens de citer, parce que, outre les avantages de la même époque classique des arts, ils se distinguent par une exécution plus raffinée, et parce que d'ailleurs ils appartiennent à un ensemble de sculptures, qui jusqu'à présent nous était inconnu. L'un de ces bas-reliefs, représentant deux Victoires occupées à dompter un taureau de sacrifice, est l'original d'une composition qui a été souvent admirée dans les deux ou trois répétitions du même ensemble, qui nous restaient jusqu'à présent (1). L'autre, qui est celui d'une Victoire occupée à nouer ses sandales, est considéré par tous les observateurs comme une des plus gracieuses conceptions de l'art grec; l'exécution ainsi que la conservation de cette charmante figure ne le cèdent point au mérite de l'invention. Il y a encore trois grands fragmens de la frise du même temple, laquelle représentait en petites figures une réunion de divinités, ainsi que des combats de Grecs et de Barbares; malheureusement ces précieux restes sont trop mutilés pour donner une idée satisfaisante de l'ensemble.

Si peut-être il y a quelque autre bas-relief encore au nombre de ceux qu'on conserve à Athènes, auquel on puisse attribuer le même noble emploi d'avoir fait part de l'architrave d'un ancien édifice (classe de monumens qui est nullepart nombreuse), une grande planche carrée de marbre, actuellement placée à l'entrée de l'Acropole, pourra prétendre de préférence à une telle distinction. On y voit représentée une *femme*, *qui est montée sur un char* à deux roues et qui tient les brides pour le diriger. Il n'y a que les roues qui soient conservées de cette voiture, tandis que la figure de la femme est entière. Elle est vêtue d'une robe longue, dont la partie inférieure est rejetée par le souffle du vent; la manière, dont cette draperie est traitée, ainsi que les proportions et l'expression de toute la figure, font témoignage de l'époque du style archaïque, à laquelle ce précieux

(1) Mus. Pio-Clem. V, 9. Beschreibung von Rom. II, p. 158 suivv. Archäolog. Intellingenzblatt 1835, p. 71, not.

monument appartient. D'après les dimensions du marbre il paraît bien aussi avoir fait part d'une frise; le choix et la signification du sujet est facile à expliquer, en lui comparant les semblables processions de chars sur la frise du Parthénon (1).

2. J'avais noté, comme une seconde classe de bas-reliefs, *ceux qui jadis appartenaient à la décoration* des édifices et surtout des temples. Les autels et les fontaines d'eau lustrale, les trépieds, les vases et les sièges, enfin les objets votifs de toute espèce appartiennent à cette classe, qui avait en général la même destination que les édifices et doit même les avoir précédés. Il est peu surprenant que la plupart des bas-reliefs, qui nous sont restés de cette classe de sculptures, se réduisent surtout aux choses votives; cependant quelque autel champêtre s'est conservé (je me rappelle surtout un qui représente les déesses éleusiniennes (2), et le nombre des sièges honoraires qui nous restent est même considérable. Ceux qui ont visité dernièrement Athènes, auront été surpris de la quantité de ces trônes, qui se trouvent provisoirement placés devant le temple de Thésée; il y en a qui contiennent deux places séparées pour deux personnes. Mais le plus beau monument de cette classe, qui existe encore à Athènes, est un trône, qui a les côtés décorés de lions ailés, et son revers montre une Victoire qui tient les fleurs d'un grand ornement et qui finit elle-même dans une fort belle arabesque. Ce modèle d'élégance attique fut dernièrement trouvé dans les décombres de l'Acropole (3).

Passons aux *bas-reliefs votifs*. Il n' y a aucune classe de monumens grecs, qui contienne des morceaux d'un mérite aussi varié pour l'art comme celle-ci; toutefois il n'y manque pas non plus des objets de valeur. Je nomme à ce titre un grand bas-relief placé à l'entrée de l'Acropole; il représente debout un individu enveloppé dans son manteau et, après un long

(1) Müller, Denkmäler d. a. K. XXIV, 117.

(2) Cet autel se trouve dans la petite église de Kalandri sur le chemin d'Athènes au mont Pentèle; je me propose d'en publier le dessin.

(3) Kunstblatt 1836, n. 60.

intervalle qui est resté vide, un groupe qui paraît déterminer le rapport de toute la composition avec les jeux choragiques. C'est un *Silène* de proportions plus petites que celles de l'homme enveloppé ; il est penché pour lever un trépied de la base à trois marches, sur laquelle ce meuble est posé ; il va le mettre sur ses épaules, probablement pour offrir le trépied au personnage enveloppé, qui, selon toute apparence devait recevoir par cette offre le prix des jeux choragiques. J'observe que ce petit groupe est assez mutilé ; cependant l'existence du trépied n'est pas douteuse.

Je ne m'arrêterai pas à décrire plusieurs petits bas-reliefs votifs; il y en a surtout où l'on voit la déesse protectrice d'Athènes. On remarque *Minerve* qui donne la main à un de ses protégés, Minerve avec un guerrier, Minerve assistant à deux personnes qui couvrent une troisième d'un péplos. Quant à deux autres bas-reliefs, qui sont plus considérables et qui se trouvent à Égine, l'un représentant une *Caryatide* et l'autre un *Sphinx* posé d'une manière singulière, il me suffit d'observer qu'ils sont publiés comme vignettes dans le grand ouvrage de l'Expédition française de Morée. Seulement, pour la rareté d'un sujet incontestablement relatif aux mystères, je citerai encore deux basreliefs de cette espèce votive. L'un, qui se trouvait autrefois à Thyrée et qui est également conservé à présent au dépôt archéologique d'Égine, représente en plusieurs figures allégoriques, qui ont leurs noms à côté (1), l'idée générale de l'initiation; ce bas-relief fut jadis publié dans les Annales de l'Institut archéologique (2). L'autre est un fragment de beau travail, sorti des dernières fouilles sur la partie méridionale du Parthénon; il représente un dieu Pan barbu et capripède, assis sur un rocher, et vis-à-vis de lui une femme voilée, sans doute une dévote des Bacchanales et du dieu arcadien. Quant à celui-ci, il sera peut-être curieux à savoir, que dans les dernières années les

(1) ΤΕΛΕΤΗ, ΕΠΙΚΤΗΣΙΣ, ΕΥΘΗΝΙΑ.

(2) Annali dell'Inst. vol. I, p. 131 suivv.

environs de Tégée ont également fourni un bas-relief du dieu Pan. Ce monument, qui existe encore dans le village Piali devant une cabane de paysan, représente le dieu de la plus commune manière romaine, avec les attributs du bouc, de la syrinx et du bâton pastoral; il est d'un travail ordinaire, ainsi que le bas-relief d'un lion qui y fut trouvé en même temps.

3. Aucune sorte d'anciens bas-reliefs existe dans un aussi grand nombre que les *bas-reliefs funèbres*. Rome en abonde et les magasins d'Égine et d'Athènes en sont aussi remplis. Malgré les dévastations de cette ville il y en a encore assez qui sont encastrés dans les maisons modernes; d'autres sont dispersés par l'Attique, et les dernières fouilles au Pirée en ont fourni tant, qu'on peut bien garantir un grand nombre de monumens semblables, qui doivent exister encore sous terre. Cette multitude de monumens d'une même classe ne manque pas d'exemples qui dans leurs formes et leurs sujets accusent l'usage et l'esprit de l'art romain; la plupart cependant réunit à ses formes grecques cette noble simplicité qui caractérise à un si haut degré l'art proprement hellénique. La richesse des dépôts d'anciennes sculptures à Athènes et Égine consiste surtout en monumens de ce genre; nous tâcherons d'abord de les caractériser par quelques remarques générales.

A mesure que les monumens funèbres d'usage grec étaient nombreux, les formes et les ornemens des monumens mêmes étaient simples. Si nous exceptons les colonnes, qui se trouvent assez fréquemment en Attique, mais toujours petites, sans ornemens figurés et même coupées au sommet (1), il n'y a, pour les monumens funèbres en sculpture (2), que la forme de la stèle, ainsi que celle des vases, qui lui est assez ana-

(1) En Béotie au contraire M. Ross assure avoir rencontré de petites colonnes de cette espèce, qui finissent dans une sinuosité analogue à la forme du phallus, à l'instar des cippes étrusques.

(2) L'expression grecque, qui indique ces monumens sculptés en général, est celle de l'*épithéma* (ἐπίθημά τε ἦν στήλη ἐπὶ τοῦ χώματος καὶ Ἡρακλῆς ἐπειργασμένος Paus. VII, 17, 4. Cf. I, 2, 3. 43 extr. VII, 2, 6).

logue, et de plus celle des bas-reliefs votifs exécutés sur des planches qui s'approchent de la forme de la stèle.

On sait que l'expression de la *stèle* ne dit autre chose qu'une planche faite pour être placée debout; une telle planche de marbre, employée à la décoration des tombeaux, était ordinairement assez mince, d'une hauteur très différente, entre un et douze pieds, et d'une largeur qui s'approchait ordinairement de la moitié de sa hauteur. Les stèles d'une telle proportion étaient ordinairement couvertes d'un bas fronton, tandis que celles qui avaient considérablement moins de largeur, étaient couronnées par un antéfixe, qui très souvent était orné de belles fleurs (1). L'espace intérieur de la stèle était généralement destiné à recevoir des ornemens figurés, de sorte que presque tous les monumens semblables qui nous sont conservés, montrent des bas-reliefs, et ceux qui nous paraissent vides, étaient probablement aussi décorées de figures, mais peintes. On est autorisé à établir une telle opinion, depuis que les dernières fouilles du Pirée ont produit quelque stèle, dont la peinture est encore assez distincte; il y en a une surtout qui se conserve au temple de Thésée, où au-dessus d'une inscription (2) on observe le dessin d'une femme assise, qui offre la main à un homme debout devant elle.

Les compositions sculptées sur ces stèles consistent ordinairement en peu de figures, circonstance presqu'exigée par les proportions hautes et étroites de ces monumens. Cette circonstance et l'emploi tout personel des stèles donnèrent probablement lieu à un usage qui me paraît avoir été généralement observé dans ces sculptures; c'est qu'on y représente seulement des figures et des groupes d'une signification tout individuelle. Je n'ignore point que les basreliefs de plusieurs monumens de ce genre ont été rapportés par des archéologues très habiles à quelque fait mythologique; mais pour donner

(1) Stackelberg, Gräber der Hellenen Taf. 3-6.
(2) Παμφιλος Πρωθω - Τορωναιος Τορωναια.

son suffrage à une explication, quelque ingénieuse qu'elle soit, d'un monument figuré, il faut d'abord s'accorder sur les normes généralement observées dans la classe de monumens, à laquelle il appartient. En examinant la nombreuse série de stèles conservées dans les dépôts d'Athènes et d'Égine (il y en a à peu près une centaine), on ne saurait guère se défendre de croire que l'usage général recherchait pour ces monumens la représentation des individus mêmes auxquels ils étaient dévoués, bien que la ressemblance individuelle des figures, telle qu'on l'observe dans les portraits romains, ne soit jamais devenue d'usage dans les bas-reliefs d'art grec. Ce qu'on voit surtout fréquemment sur le champ principal de ces stèles, c'est une femme assise, sans doute la défunte, qu'on a voulu distinguer comme telle par sa position; elle est entourée d'autres personnages, qui sont ordinairement debout, et qu'on reconnaît facilement pour les individus de sa parenté. Il y a son père ou son époux, il y a leur enfant, il y a très souvent une autre femme, soit sœur ou fille ou mère, qui présente à la femme assise une cassette remplie de cadeaux funèbres. Je dis une *femme* assise, et en vérité il paraît que ces monumens étaient beaucoup plus souvent érigés à la mémoire des femmes qu'à celle des hommes, de sorte qu'il faut demander, par quelle raison particulière ses habitans de l'Attique érigeaient des monumens de la forme de stèle principalement à l'autre sexe? Au lieu des monumens funèbres en forme de stèle, on trouve parmi les sculptures grecques assez de bas-reliefs votifs, qui représentent le repas funèbre (Nekrodeipnon), ou bien l'état futur d'un défunt, ainsi qu'on aimait l'indiquer à côté de l'homme et de son cheval par un arbre entouré d'un serpent, allusion à la transformation des héros en serpent anciennement adoptée (1). Cependant cette espèce de sujets est assez rare à rencontrer sur les stèles et sur les vases sculptés; toutefois on y trouve l'image de jeunes gens palestrites indiqués comme

(1) Visconti, Mus. Pio-Clem. V, 19. Ann. dell'Inst. I, p. 139,

tels par le strigile et d'autres attributs athlétiques (1), ainsi que par un garçon qui les suit avec le flacon d'huile; il ne manque pas même quelques exemples d'hommes représentés assis, comme ordinairement les femmes sur les monumens du même genre. Parmi les exemples toujours rares en cette dernière espèce, il est encore plus rare de trouver des vieillards; il y en a un parmi les sculptures recueillies dans le temple de Thésée. On y voit un vieillard assis, qui offre la main à un jeune homme debout; de chaque côté il y a une femme voilée, l'une d'elles a la tête appuyée sur son bras.

Je viens de répéter ici, d'une manière plus étendue et plus exacte, les remarques que j'avais déjà autrefois (2) faites sur les belles et simples représentations de cette classe de monumens grecs; je m'en vais réunir à présent la notice de quelques monumens qui offrent un intérêt particulier parmi les objets rassemblés dans les dépôts d'Athènes et d'Égine. Quelques uns sont remarquables par leurs formes et leurs dimensions. La plus grande stèle que je connaisse se trouve placée au temple de Thésée: elle est haute à peu près de quatorze palmes romains, et large à peu près de la moitié. Le grand espace de son champ principal est orné de la seule figure d'une femme gracieusement drapée; isolée, comme on le rencontre sur d'autres monumens beaux et complets en ce genre, elle tire son péplos sur l'épaule droite, et son bras gauche se repose sur une stèle. L'inscription l'appelle Mélite (3). Une autre stèle presqu'aussi grande, qui se trouve dans le même endroit, représente une femme assise, qui reçoit une cassette des mains d'une autre femme, qui est debout devant elle. Un garçon nu, dont la partie inférieure est couverte par la femme assise, est à côté d'elle; il tient un oiseau. Une troisième stèle, aussi de grandeur considérable, et qui s'y trouve

(1) Stackelberg l. c. Taf. III.
(2) Annali dell' Instituto I, p. 136 segg.
(3) Μελιτη Σαοδοκρατος (sic) γυνη Φλυεως.

également, est couronnée au lieu d'un fronton par une belle architrave composée de palmettes; on observe sur son champ le groupe commun d'une femme assise avec une femme debout, l'une et l'autre gracieusement tirant en haut sa draperie, comme on le remarque, avec peu de variété dans les mouvemens, en beaucoup de bas-reliefs de ce genre.

Je continue à détacher du grand nombre de pareils monumens conservés en Grèce, quelques uns qui méritent une attention particulière. Le sujet d'une femme assise, le plus fréquent qu'on puisse rencontrer, se voit d'une élégance extraordinaire sur une stèle, haute à peu près neuf palmes romains, qui existe au temple de Thésée. Le sens qu'on est autorisé à attacher le plus souvent à l'entourage de telles figures, savoir qu'on y ait figuré le dernier congé d'une défunte et les sacrifices funèbres qu'on lui vouait sur son tombeau, ne peut guère s'appliquer à ce beau monument, représentant, au lieu de ces souvenirs tristes, un évènement heureux de sa vie. On y voit deux femmes occupées à faire la toilette d'une troisième; celle-ci, vêtue du chiton et du péplos qui la voile, a le bras gauche retiré vers soi et le bras droit étendu vers une de ses compagnes, qui lui arrange la chaussure. Cette dernière, qui se trouve presqu'à genoux devant celle qui est assise, est couverte d'un bonnet; l'autre se distingue par une cassette qu'elle tient dans ses mains. Il serait plus facile que juste de reconnaître dans ce sujet la toilette d'Hélène, explication qui aurait bien lieu, si le même groupe décorait un monument d'un autre genre, soit vase peint, soit miroir étrusque. Dans le bas-relief d'une stèle au contraire le même sujet ne pourra guère être détaché du grand nombre des groupes semblables d'une femme assise accompagnée d'une autre; ce n'est que la même classe de personnages, dont les noms ordinairement se trouvent inscrits. Il est curieux cependant de voir répété ce groupe fréquent avec les accessoires d'une scène de toilette; circonstance qu'on pouvait interpréter en faveur de ceux qui ont supposé des scènes de noces, même dans les plus incontestables adieux funèbres de cette

classe de bas-reliefs (1), mais qui en effet nous fait seulement connaître que la défunte devait être représentée dans le plus heureux moment de sa vie, avec les attentions amicales qu'on lui avait témoignées le jour de ses noces. Un tel arrangement, motivé par la manière de penser des anciens, ne doit pas nous surprendre; la même maxime de figurer sur les monumens funèbres les momens les plus honorables de la vie des individus défunts, ordonna aussi de retracer sur les sarcophages romains la vie militaire, et le mariage des époux.

Il n'est pas rare de trouver représenté un enfant à côté de la femme assise dans ces scènes de famille; sans changer leur signification individuelle, il est assez naturel qu'on en voit même plusieurs de différents âges. Sur un vase sculpté, conservé au temple de Thésée, on voit devant la femme assise un garçon voilé, de l'âge de dix à douze ans; un petit enfant s'attache à lui, étant à genoux, les bras élevés. Quelquefois la femme debout présente à la femme assise un petit enfant enmaillotté; un tel groupe se trouve sur une stèle déjà renommée pour la particularité curieuse d'avoir une inscription punique à côté de la grecque (2). Ces inscriptions indiquent, comme à l'ordinaire, les noms des individus célébrés par le monument érigé avec leurs représentations en bas-relief: analogie d'après laquelle on n'hésitera pas à reconnaître pour scènes de famille, même ces compositions très

(1) Un tel malentendu s'est glissé dans l'estimable musée de sculpture de M. le Comte de Clarac. Bon nombre de semblables adieux funèbres, où deux époux se tendent les mains, s'y trouvent réunis sous le titre de cérémonies nuptiales (l. c. pl. CLII-CLIV). Néanmoins des bas-reliefs tout analogues, où l'on voit un enfant qui assiste à ces scènes de noces, se trouvent et dans le même ouvrage («Homme, femme et enfant» l. c. pl. CLI bis, 797) et ailleurs (Maffei, Mus. Veron. XLVII, 4).

(2) Jahn's Archiv für Philologie Th. II, Heft. 3. Un semblable monument bilingue était déjà publié par Dodwell I, p. 411.

semblables, auxquelles jusqu'ici on a cru pouvoir prêter un sens mystique (1).

Parmi les représentations des éphèbes une petite stèle conservée au musée d'Égine, paraît nous montrer facilement un sujet mystique. On y voit un jeune homme nu, assis sur un rocher, son bras gauche appuyé trahit sa tristesse; un garçon également nu, qui a les deux bras posés autour du corps, est debout devant lui. Cependant l'inscription donnée à ce bas-relief indique le tombeau d'un personnage romain(2), et quand même cette circonstance n'exclurait pas tout à fait la présence d'un sujet mystique, elle est toutefois trop significative, surtout en considérant l'usage généralement observé sur les stèles, pour que nous soyons obligés de rapporter ce bas-relief, ainsi que quelques autres qui lui sont tout analogues (3), au nombre des représentations individuelles. Le défunt, devenu héros par sa mort, est par cette raison représenté nu; il est placé sur un rocher pour indiquer le séjour des bienheureux, où on le supose transféré.

La rareté d'accessoires propres à caractériser un groupe d'expression générale comme représentation d'un fait mystique ou historique, est un argument de plus en faveur de l'opinion que nous venons d'établir sur le sens tout individuel de compositions semblables. Je manquerai d'autant moins de citer quelques uns de ces accessoires; il n'y en a aucun qui nous oblige de changer l'opinion que nous venons d'énoncer. Quelquesuns de ces accessoires se rapportent à des cérémonies religieuses; je prête ce sens à une petite stèle du musée d'Égine, représentant une femme voilée assise sur un autel. Peut-être aussi la figure du jeune homme vêtu jusqu'aux genoux, qui est accroupi comme des figures que j'ai cru devoir interpréter pour Jacchus ou Tagès (4), doit-elle

(1) Annali dell' Instituto II, p. 154 suivv. tav. d'agg. *G.* « Naissance d'Hélène ».

(2) Λευκιε Αυφιδιε - Δαμα χρηστε και - αλυπε χαιρε.

(3) Maffei, Mus. Veron. LI, 12.

(4) Prodromus myth. K. p. 79, not. 69.

être considérée comme relative à une fonction religieuse accomplie par le défunt. Plus souvent il y a des attributs, qui se rapportent à la symbolique funèbre des anciens; c'est bien le cas, quand on voit le volume du sort dans les mains d'une femme assise (1), ou quand on remarque dans les mains d'un jeune homme l'oiseau consacré au culte d'Aphrodite Phéréphatla (2), ou bien quand une jeune fille offre une grappe de raisins à un chien (3), groupe qui se peut expliquer aussi comme celui d'un simple jeu, mais qui se rapproche assez des représentations des Génies bacchiques pour lui accorder également des rapports funéraires. La porte de l'enfer figurée sur une petite stèle, la Sirène jouant de la lyre, qu'on voit sur l'embouchure d'un vase sculpté (4), peut-être aussi le Sphinx couché devant une femme assise, sont pareillement des attributs funèbres; les monumens où se trouvent ces symboles, existant tous les trois au musée d'Égine. Mais je dois citer surtout deux bas-reliefs, conservés dans le même musée, où des accessoires funéraires bien incontestables se trouvent

(1) Vase fragmenté au magasin de l'Acropole. Il y a une figure voilée à côté. Un jeune homme tenant une colombe se trouve aussi sur une stèle publiée par Stackelberg l. c. pl. III.

(2) Stèle du musée d'Égine.

(3) J'excepte en qualité de monumens bien rares la stèle étrusque de la collection Peruzzi, publiée par Inghirami (Monumenti etruschi ser. VI, tav. C), et la belle stèle du musée de Naples, attestée comme italique par son inscription osque, où l'on voit représenté, selon l'explication de M. Raoul-Rochette, Ulysse avec le chien Argus. Je regrette cependant de ne pouvoir partager cet avis, ne pouvant y reconnaître, d'après les raisons que je viens d'exposer, que la représentation d'un défunt; je n'y vois pas non plus une grenate mystique, mais un flacon d'huile, dans la main de l'homme appuyé sur son bâton et accompagné de son chien. Je partage l'opinion de M. Müller, même après avoir lu ce que M. Welcker a remarqué en faveur de celle de M. Raoul-Rochette, dans le Rheinisches Museum III, p. 611 suivv.

(4) On trouve la même représentation de ces Muses funèbres sur le fronton d'une belle stèle du Cabinet Pourtalès pl. XXIV.

réunis dans une seule composition. L'un de ces bas-reliefs, appartenant à une stèle de moyenne grandeur, représente un jeune homme nu, dont la position nous rappelle la personification romaine de la mort; le bras droit de ce personnage repose sur son épaule, tandis que son bras gauche est incliné vers le corps. A gauche de ce Génie funèbre on remarque un hermès, à côté duquel on voit un vase cinéraire de la forme de la hydrie. A droite on observe un garçon, dans lequel on ne saurait méconnaître la représentation appliquée dans les monumens romains au Génie du défunt, quoiqu'il manque d'ailes; ses jambes sont croisées, son bras droit, qui est incliné, tenait un flambeau dont il y a quelque reste, son bras gauche repose sur l'épaule. Il paraît donc, que ce monument curieux, dont la partie supérieure et inférieure sont restées vides pour recevoir une inscription, nous montre le Génie exécuteur de la mort ensemble avec le Génie du défunt; ainsi qu'on l'a déjà observé sur plus d'une sculpture du Vatican (1). L'autre monument, dont j'allais faire mention, a un caractère plus purement grec. C'est une assez grande planche de marbre, à peu près de quatre palmes romains en carré, mais mutilé; elle est couronnée en haut d'une belle corniche de palmette. On y voit un jeune homme, dont la partie inférieure du corps est couverte d'un vêtement; il tient un oiseau dans sa main gauche penchée; sa main droite se porte vers une édicule placée à côté. Plus au devant on remarque une stèle, sur laquelle pose la figure mutilée d'un lion ou d'un sphinx; par dessous on voit un garçon nu et accroupi à l' instar des enfants mystiques dont nous parlions tout à l' heure.

Il n'est pas du tout surprenant de trouver parmi d'autres attributs funéraires l' image du monument même, qui fut érigé en l'honneur du défunt. C'est ainsi qu'on s'explique aisément la stèle, l'édicule et le vase cinéraire que nous venons

(1) Visconti, Mus. Pio-Clem. VII, 13. Beschreibung von Rom II, p. 4 suivv.

de citer; quant au vase, il sert même d'ornement unique à une petite stèle conservée au magasin de l'Acropole. Mais je dois dire encore quelques mots sur la forme de tels *vases*, forme qu'on avait donnée quelquefois aux monumens sculptés des tombeaux attiques, pour y appliquer des bas-reliefs tout analogues, dans leur style et le choix de leurs sujets, aux bas-reliefs de sstèles. Ces vases se trouvent ordinairement de la forme d'un grand lékythos, c'est-à-dire, d'un flacon svelte, muni d'une anse, et quelquefois de deux; ils sont pour la plupart sculptés en ronde bosse, quelquefois cependant ils se trouvent aussi en bas-relief sur un carreau de marbre, qui est ordinairement mutilé, mais qui devait avoir la forme d'une stèle. Les formes des anses sont communément riches en ornemens, dans le genre des vases ansés de bronze; quelquefois même l'embouchure est ornée, comme dans le beau fragment du musée d'Égine, où cette partie du vase montre le bas-relief d'une Sirène jouant de la lyre. Le nombre de tels vases sculptés qu'on connaît jusqu'ici, est assez considérable (1); il s'en trouve dans les dépôts publics d'Athènes et d'Égine, dans la possession de M. Gropius à Athènes, dans les musées de Paris et de Berlin, et il y en a même qui sont encore dispersés dans les champs de l'Attique. Cette dernière circonstance paraît avoir donné lieu à la dénomination de vases marathoniens qu'on a quelquefois donnée à ces vases (2). Il est bien possible que quelques uns de ceux, qui se trouvent dans les musées étrangers viennent des environs de Marathon; cependant aucune fouille faite de nos jours dans cette localité a pu garantir l'opinion qu'on y en trouve plus que dans les autres contrées de l'Attique.

Nous avons déjà cité quelquesuns des plus remarquables *bas-reliefs votifs* funéraires, qui se trouvent actuellement

(1) Stuart l. c. VI, 27, 3 n. 1. Clarac, Mnsée de sculpture pl. 152. Stackelberg l. c. Taf. 3.

(2) Clarac l. c. Gerhard, Berlins antike Bildwerke I, n. 383-368, p. 131 suiv. 391.

dans les dépôts de monumens sculptés en Grèce. En général cette troisième espèce de sculptures funéraires ne s'y trouve pas en grand nombre. Il paraît bien que son usage était plus limité en Attique ; peut-être on s'en servait plutôt dans ces provinces de colonisation grecque, où les stèles et surtout les vases sculptés se rencontrent plus rarement. Il ne nous reste donc que quelques réflexions générales à faire sur le mérite et l'époque de toutes ces sculptures funéraires et surtout des stèles. Les compositions qu'on y trouve, montrent une telle pureté d'invention, une si noble simplicité d'arrangement, et assez souvent une si bonne exécution de travail qu'on est aisément induit à leur attribuer une haute valeur et une époque assez élevée dans l'histoire des arts en Grèce. Cependant on a eu souvent occasion de se convaincre dans les recherches de ce genre, combien il est hasardeux de déterminer les époques de l'art d'après la pureté des compositions, et même d'après un certain mérite de l'exécution. Ce n'était que très tard, que la noble simplicité de l'aggroupement et même l'addresse technique de la sculpture avait considérablement perdu en Grèce; les stèles sculptées nous en offrent des preuves nouvelles. Peut-être il ne manquerait pas même de preuves épigraphiques pour attribuer bon nombre de ces monumens à l' époque des empereurs romains, tandis qu'au contraire il n'y en a peut-être aucun, auquel des motifs tirés des circonstances historiques ou du mérite éminent de l'art soient à même d'assigner l'époque de la perfection des arts en Attique. Je ne voudrais par cette remarque empêcher personne de se douter de la haute antiquité de l'usage des stèles sculptées; cet usage n'est soumis à aucun doute, et peut-être des fouilles et des recherches ultérieures nous montreront-elles des monumens de ce genre, qui renferment même des preuves qu'ils appartiennent à l'époque de l'indépendance d'Athènes. Je parle seulement de l'étendue qu'on avait donnée à l'usage des stèles sculptées, et je suis fort disposé à croire qu'elle ne fut introduite qu'au temps où la décadence grecque se réunissait avec le luxe romain. Dans

la même époque, qui propageait à Rome l'usage des sarcophages sculptés en marbre, l'Attique, nouvellement embellie par plusieurs empereurs, et surtout par Adrien, paraît avoir substitué l'usage fréquent des stèles sculptées à la décoration d'un plus ancien usage, à celle des vases de terre cuite. Les monumens qui nous restent, favorisent eux-mêmes cette opinion, puisqu'ils montrent pour la plupart une bonne pratique sans avoir les qualités de l'exécution des siècles de la Grèce libre; de plus, l'usage des tombeaux grecs en Italie et en Sicile la rend également probable. Le nombre immense de monumens d'art grec, qui est sorti de ces tombeaux, n'a cependant fourni presqu'aucun exemple de stèles sculptées; circonstance qui, selon toute apparence, ne pourrait avoir lieu, si déjà les siècles de la Grèce libre eussent réellement réuni deux sortes de décorations funèbres si différentes entre elles, comme les bas-reliefs de marbre et les poteries de terre cuite.

L'opinion que je viens d'émettre, que le grand nombre de stèles sculptées appartient surtout au luxe augmenté dans l'époque des empereurs romains, reçoit un nouvel appui de l'usage des sarcophages. Plus l'avis de Visconti, qui attribuait aux Romains l'usage des sarcophages sculptés seulement depuis l'époque des Antonins, se trouve généralement adopté, faute de monumens d'une époque décisivement antérieure, plus on doit être étonné de trouver l'usage de ces énormes cercueils en marbre, et de bas-reliefs qui les entourent, propagé par la Grèce même, où les modèles d'un goût pur devaient continuellement s'opposer à l'introduction de monumens d'une forme et d'une décoration moins recommandable. Aussi l'usage des stèles paraît-il avoir généralement empêché en Grèce celui des cippes, c'est-à-dire, de ces autels funèbres, qui abondent dans les fouilles romaines, et qui dans le fait ne me paraissent que des sculptures formées d'après le modèle de la stèle attique, en y ajoutant seulement plus d'épaisseur et un fronton plus élevé. Comme ces monumens ne se prêtaient à aucun autre service essentiel, qu'à celui des stèles, auxquelles

ils ressemblent, on s'en dispensait continuellement en Grèce; mais on ne pouvait pas se passer également des caisses funéraires, employés probablement dans toutes les époques de la Grèce, quoique rarement, quand on enterrait les morts au lieu de les brûler, et dans ce cas on adoptait quelquefois l'usage exigé par le luxe romain, d'orner de bas-reliefs les grandes caisses funéraires de marbre qui conservaient le corps du défunt.

Les exemples de sarcophages à bas-reliefs, trouvés en Grèce, ne sont pas très rares. Le plus célèbre monument de cette classe est le beau sarcophage du musée de *Vienne*, représentant des combats d'Amazones (1). Le sarcophage décoré de sujets bachiques, transféré dernièrement de la *Crète* en Angleterre, et publié dans l'ouvrage de M. Pashley (2), est également vanté à cause de son excellent travail. Il faut cependant avouer que la composition de ses bas-reliefs porte un caractère tout-à-fait romain, tandis que les bas-reliefs du sarcophage de Vienne ont l'avantage de la pureté grecque dans l'arrangement de leur figures. On trouve même plus de cette simplicité qui caractérise les ouvrages grecs, dans la composition d'un troisième monument de ce genre; savoir, dans un sarcophage bachique servant à une fontaine à *Mistra* en Laconie. La face principale de ce sarcophage, que j'ai jadis fait graver d'après un dessin du baron de Stackelberg (3), représente une danse bachique, et sur chaque extrémité l'image du dieu Pan sur une base; il y a de semblables figures sur les faces latérales, et sur le revers on voit un candélabre entouré de deux griffons. J'ai observé un quatrième sarcophage d'une assez bonne sculpture romaine, à demi enfoncé dans le tombeau auquel il appartenait, à la distance d'un mille à peu près de *Delphes*, à main droite quand on vient de Lébadée. Il est malheureu-

(1) On prétend que ce monument d'excellent travail vient de la Laconie.

(2) Pashley, Travels in Crete II, p. 1-20.

(3) Ce dessin fait part des cahiers inédits de mes Antike Bildwerke.

sement très mutilé sur la face principale, représentant d'une manière singulière la chasse calydonienne; je me propose d'en donner ailleurs une description plus exacte. On se rappellera aussi le célèbre sarcophage de *Wiltonhouse* représentant les divinités éleusiniennes (1), et du tombeau dit d'Homère, trouvé à Andros et représentant Achille parmi les filles de Lycomède (2). Les dernières fouilles du *Pirée* ont augmenté ce petit nombre de sarcophages d'origine grecque, de trois autres monumens semblables; malgré la beauté du marbre et une dimension considérable, l'exécution de ces objets d'une découverte récente, n'est pas comparable aux monumens cités, ni au travail de la plupart des stèles produites par les fouilles des environs mêmes. Néanmoins la rareté des sarcophages grecs, et l'intérêt des sujets qui s'y trouvent représentés, les rendent intéressants; c'est pourquoi j'ose en donner quelque notice plus détaillée.

Le plus grand de ces sarcophages, long à peu près de 12 palmes romains et large à peu près de 4, est couvert d'un toit écaillé; ses grands côtés sont ornés d'enfants nus, qui soutiennent des couronnes de fruits. Sur le revers sont des aigles qui soutiennent des couronnes semblables. Au-dessus de ces couronnes on voit des têtes de lions; aux coins il y a des têtes de taureaux. Le second de ces monumens montre un chêne, autour duquel un serpent s'entortille; dans les branches de cet arbre, symbole funèbre assez connu, il y a un oiseau. De chaque côté on voit un Centaure, l'un combat un lion, et l'autre lance sa massue contre une panthère. Au-dessous un chien s'élance contre l'un des Centaures. Les trois côtés sont vides.

Si ces deux sarcophages offrent peu d'intérêt par les sujets représentés, le troisième est d'autant plus remarquable

(1) Montfaucon, Antiq. expliquée I, 45, 1.

(2) Lechevalier, Voyage de la Troade vol. I, p. 179-211. Atlas pl. X. Fiorillo-Heyne, Das vermeinte Grabmal Homers. Göttingen 1794, 8.° J'ai passé sous silence le bas-relief cité comme sarcophage messénien par Müller (Handbuch d. Archäol. §. 253, 2), parceque il paraît avoir eu tout un autre usage (Ann. de l'Inst. I, p. 131 suiv.)

qu'il nous présente avec des variétés peu communes un sujet que l'on trouve souvent dans les sarcophages romains; c'est celui des *Génies bachiques*. Ce sarcophage est moins grand que les autres, n'ayant qu'à peu près huit palmes de longueur et quatre de largeur; il est surmonté d'une corniche à œufs. Au centre de sa face principale on observe un garçon, vêtu de la chlamyde et couronné de roses. Sa main gauche tient une grappe de raisins, de laquelle pend une feuille; deux de ses compagnons le soutiennent. Au côté gauche de cette figure on voit un cratère posé à terre; derrière ce vase il y a un autre garçon dansant, qui élève une couronne de fleurs dans sa main gauche. A droite au centre un garçon vêtu de la chlamyde joue de la flûte; on remarque en outre à chaque extrémité un garçon nu, dont les jambes croisées, le bras posé sur la tête, et l'autre bras qui tient une torche renversée, rappellent les Génies du repos éternel des sarcophages romains. Le côté droit du même sarcophage présente un garçon qui marche; sa tête est élevée en mouvement bachique; sa main gauche tient un canthare, un grand thyrse est posé sur son épaule. Le côté gauche présente une figure semblable, vêtue de la chlamyde et tenant une longue palme. Sur le revers de ce monument, on voit un grand cratère au milieu de deux lions gardiens; sur les deux extrémités il y a des troncs de chênes.

TERRES CUITES.

Après les sculptures en marbre, aucune autre classe de monumens figurés nous paraît d'une telle importance, tant sous le rapport du nombre que sous celui de l'art et des sujets représentés, que les monumens en terre cuite. Un hasard très heureux, celui d'avoir anciennement rassemblé une quantité de terres cuites méprisées dans un endroit négligé de l'Acropole, nous a fourni, grace aux dernières fouilles, un grand nombre de débris très-curieux de cette matière. Une grande partie d'antéfixes et de fragmens de corniches, ornés de dessins à couleur, d'un caractère fort archaïque,

provinrent de cette fouille; deux têtes de Méduse d'un très ancien style, qui font partie de ces débris architectoniques, s'y trouvaient joints à quelques objets en métal et à un grand nombre de petites figures en terre cuite. Le haut intérêt des monumens de cette dernière espèce a été surtout reconnu dès l'époque, où les nombreuses figures d'argile trouvées dans les fouilles antérieures d'Athènes et dans plusieurs fouilles du royaume de Naples, nous ont fait connaître beaucoup de représentations hiératiques d'anciennes divinités, dont on ne peut méconnaître le haut prix, et dont cependant aucune autre classe de monumens d'une matière plus noble nous avait conservé les types. Malheureusement les idoles dernièrement découvertes sont en grande partie mutilées, et on ne peut pas même dire qu'il y ait dans leur nombre beaucoup de représentations jusqu'à présent inconnues; toutefois on saura apprécier ces objets comme documens précieux du plus ancien style de l'art et du culte le plus solennel de l'Attique. Les petites statues de cette espèce, sorties des dernières fouilles d'Athènes, ne manquent pas de détails curieux. On remarque surtout en beaucoup de répétitions l'image d'une déesse assise, qu'on avait déjà trouvée comme une idole tutélaire assez fréquente des tombeaux attiques. Cette déesse, à laquelle j'ai attribué autrefois le nom ancien de *Gæa Olympia* (1) et dont j'ai mentionné plus haut le rapport intime avec Minerve, se trouve en beaucoup d'exemplaires coloriés; j'y observai comme digne de remarque l'emploi de la couleur céleste, constamment donné à l'ornement de sa tête, savoir au polos ou globe céleste. Il s'y trouve en outre quelques idoles de *Déméter Kurotrophos* (2), nourrissant son enfant mystique, d'autres de l'Aphrodite indiquée comme déesse funèbre par sa main tenant un fruit et posée sur sa poitrine (3), d'autres enfin de

(1) Prodromus myth. K. p. 31, not. 74; p. 70. Cf. Stackelberg, Gräber d. H. Taf. VIII, LVII.

(2) Stackelberg l. c. Taf. LIX.

(3) Cf. Stackelberg l. c. Taf. LVII.

la Cybèle dépourvue du calathus, tenant un petit lion sur ses genoux. De plus, on trouve dans le dépôt de ces terres cuites sur l'Acropole des représentations individuelles, distinguées par la beauté de l'art et l'intérêt du sujet. Je cite à cet égard deux images d' une femme vêtue d'un long chiton et d'un manteau, qui est ouvert par devant et n'arrive que jusqu'aux genoux, conformément au costume actuel de plusieurs provinces grecques. Cette femme tient dans la main droite un oiseau et dans l'autre un fruit ; elle est accompagnée d'une colonne de chaque côté. Son costume s'approche plus des représentations de la vie commune que de celles que nous connaissons de l'ancien culte, de sorte que nous aimons mieux y reconnaître une défunte, dévouée au culte de Vénus, qu'une image de cette déesse.

VASES PEINTS.

Les dépôts d'Athènes et surtout ceux d'Égine ne manquent pas non plus de vases peints. Les formes et les représentations de ces monumens sont en général analogues aux monumens jusqu' à présent connus de ce genre, dans un nombre et dans une grandeur très considérables, par les fouilles italiques; c'est ce qui s'applique également aux manières du dessin. Je me bornerai par conséquent à mentionner quelques uns, qui offrent des particularités remarquables.

Quant aux formes, un des plus grands et des plus curieux vases de ceux qu'on conserve à Égine, est une œnochoë haute de plus de deux palmes romains. L'embouchure de ce vase est couverte en grande partie; elle s'ouvre par une tête de griffon. Le ventre du vase est décoré de raies coloriées; au milieu il y a des peintures à l'égyptienne, représentant des animaux qui se déchirent les uns les autres. Outre ce vase les dépôts archéologiques de la Grèce possèdent plusieurs autres beaux et grands vases de la manière dite égyptienne. Ce sont surtout quelques amphores de forme baroque, qu'on vient de transporter à Athènes de l'île de Théra, les traits de leur champ vide consistent surtout en des méandres, de petites roues et

d'autres ornemens semblables de ce genre (1). Quant aux sujets représentés à figures noires, il faut d'abord distinguer la coupe trouvée à Ténée et publiée par M. Ross (2), offrant l'image d'Hercule qui délivre Déjanire des autrages du centaure Nessus ; on peut y ajouter une grande kélébé ou vase à colonnette du musée d'Égine, quoique le sujet qu'on y voit figuré, soit encore plus commun que l'autre. C'est Thésée tuant le Minotaure; ce groupe est entouré de chaque côté de deux figures, l'une barbue et l'autre imberbe.

Parmi les peintures de vases du style perfectionné, on se plait d'abord à reconnaître des lékythos ou balsamaires avec des représentations funèbres, telles qu'on paraît avoir figurées sur les vases de l'Attique plus qu'ailleurs. Parmi les objets de cette espèce, qui se trouvent au musée d'Égine, je distingue surtout un lékythos de la hauteur considérable d'un palme et demi; malheureusement ce joli vase est privé de sa partie inférieure. On y voit une stèle décorée d'acanthus; à main droite il y a un homme barbu, à main gauche en haut une petite figure ailée, représentant l'ombre. Sur un autre lékythos, un peu plus petit, on remarque un coq, symbole renommé de la palestre, placée sur une colonne et entouré de deux palestrites. Les figures palestriques de deux autres vases de la forme de l'œnochoë se rattachent au même ensemble de peintures céramographiques distinguées comme documens des jeux de la jeunesse grecque et de la noble simplicité des artistes athéniens. L'un de ces vases représente un jeune homme debout, jouant avec un chien; pareillement sur l'autre on observe un jeune homme, qui joue avec un chevreuil.

Il est assez connu, d'après les découvertes antérieures, que les peintures de vases trouvés en Attique nous ont montré à peu près la même variété de sujets et de style, que les collections italiques des monumens de ce genre. Il n'y a pas

(1) Cf. Stackelberg l. c. Taf. IX.

(2) Hercule et Nessus, peinture d'un vase de Ténée. Athènes 1835, 8.°

seulement la distribution usuelle des vases à l'égyptienne, à figures noires et à figures rouges; mais parmi ces dernières il y a aussi la variété de tous les dessins principaux des vases italiques. On rencontre surtout le style ordinaire des beaux vases de Nola, tant dans les amphores et les hydries (1), que sur les vases de moindre dimension (2). Une belle kélébé du musée d'Égine, haute à peu près de deux palmes romains, s'approche des dessins tracés spirituellement à traits larges sur les grands vases de la Sicile et de Nola. On y voit une danse bachique, composée de trois Silènes et d'un homme barbu, qui tient une torche. Ce dadophore est vêtu d'un long chiton sans manches, et par-dessus d'une robe plus courte qui est bordée; sur le revers il y a des figures drapées. Un vase de moindre dimension conservé au magasin de l'Acropole, nous rappelle au contraire le plus gracieux dessin de la Pouille. C'est un vase de la forme de l'aryballos; quoique mutilé, il nous a assez bien conservé le groupe d'un Amour volant vers une jeune fiancée. Le calathus à côté de cette femme se rapporte à sa chambre de toilette. Vis-à-vis d'elle, le fiancé, vêtu de la chlamyde, le pétase sur le dos, s'appuie sur son bâton, tendant la main droite vers la jeune fille. A toutes ces variétés des dessins rouges de l'époque perfectionnée de l'art céramographique on peut encore ajouter quelques exemples de ce dessin archaïque, que j'avais cru autrefois tyrrhénien (3); cette espèce de dessin s'est fait reconnaître pour grec aussi bien qu'italique par le curieux vase de M. Creuzer (4).

Vous serez surpris peut-être, Monsieur et cher collègue, qu'en Vous parlant d'une classe d'antiques d'un si haut intérêt et d'une si incontestable origine attique, telle que les vases peints, je Vous entretienne de quelques détails, qui ne mériteraient presqu'aucune considération au milieu des grandes découvertes italiques en ce genre. Il est bien vrai, que

(1) Dodwell, Class. tour I, p. 457. Stackelberg l. c. Taf. 18-22.
(2) Stackelberg l. c. Taf. XVII.
(3) Rapporto volcente not. 142.
(4) Creuzer, Ein altathenisches Gefäss. Lpz. und Darmst. 1832.

le peu de soin, qu'avant l'année 1832 on a pu donner à la conservation de cette classe de monumens bien transportables, a donné occasion à en enlever à la Grèce beaucoup de jolis objets: tels que ceux qui se trouvent publiés dans l'ouvrage de Stackelberg, et bien d'autres appartenant aux cabinets d'amateurs étrangers, dont on a fait mention dans les volumes de l'Institut archéologique (1). On n'oubliera pas non plus les objets semblables, recueillis par plusieurs amateurs qui se trouvent encore en Grèce ou dans les îles ioniques (2). Quatre grandes amphores de M. Gropius, représentant à figures noires des cérémonies funèbres, ont le mérite de monumens très singuliers; plusieurs lékythos, représentant surtout des sujets funèbres et d'autres de la vie commune, dans le cabinet choisi de M. de Prokesch, surpassent tous les vases de cette forme par une grandeur considérable et par l'intérêt de leur exécution polychrome. Je me souviens également d'une autre espèce de dessins, que je crois particulièrement attiques, dessins dont il y a de beaux exemples dans les collections étrangères et dont peut-être aucun en Grèce n'est d'une exécution aussi distinguée; ce sont les dessins faits à simples traits sur un fond blanc, en imitation de l'usage de l'enfance de l'art, quant à la simplicité de leur pratique, quoique les dessins mêmes montrent

(1) Bulletin de l'Inst. 1829, p. 118; 1830, p. 193 suivv. 1832, p. 169 suivv.

(2) Parmi les personnes, qui ont bien voulu me faire connaître les beaux et curieux objets de leurs cabinets durant mon dernier séjour à Corfu, je dois surtout mentionner S. E. Sir Howard Douglas commissaire suprême des îles ioniennes, qui possède le curieux bronze d'une Minerve en ronde bosse, jadis employé pour orner la proue d'un vaisseau; M. St. Sauveur consul de France qui vient de recueillir de jolis vases peints et des bijous antiques durant son séjour à Salonique, et M. le sénateur Gandady, amateur zélé qui s'occupe depuis long temps à rassembler les objets antiques fouillés dans le sol classique de sa patrie. Je dois regretter au contraire de n'être point arrivé à l'inspection oculaire des objets antiques réunis avec un zèle semblable par mon excellent ami le comte Candiano Roma à Zante.

toute l'élégance de la meilleure époque (1). Mais, tout en se rappelant la quantité considérable de semblables faits qui attestent et l'étendue et la perfection de la poterie attique, on conviendra cependant, que la totalité entière des vases nombreux, connus ou dans les originaux ou par les copies et les descriptions de ces vases qui forment le résultat principal des fouilles faites depuis presque trente ans dans beaucoup de tombeaux du sol attique, n'approche en aucune manière, ni quant au nombre ni quant à la grandeur, de l'importance des vases produits par les prodigieuses fouilles des différentes provinces de l'Italie. Les fouilles de l'Attique ont été assez considérables pour nous assurer qu'un tel fait n'est pas accidentel; il suffirait de se rappeler le petit nombre et la dimension insignifiante des vases sortis du sol de l'Attique, pour être convaincu, que les *vases devenus en Italie un article de luxe funèbre avaient en Grèce une destination plus simple et probablement moins étendue.* Ce fait n'exclut point la supériorité du goût et de l'exécution, qu'on a quelquefois attribuée avec beaucoup de raison aux vases originaires de l'Attique; mais de l'autre côté il nous explique, pourquoi les fabriques italiques nous ont fait connaître beaucoup de grands vases, tandis que celles de l'Attique nous ont laissé peu de vases d'une grandeur considérable, en nous privant même de tout exemple de plusieurs espèces, qui par leurs formes et leurs dimensions ajoutent un prix particulier aux fouilles italiques.

L'examen soigneux, auquel Vous avez soumis Vous-même, Monsieur et cher collègue, dans la première époque des découvertes de Volci, la question des vases trouvés en Étrurie (2), me fait espérer que les expériences attiques,

(1) M. Kramer (Ueber den Styl und die Herkunft der bemalten griechischen Thongefässe. Berlin 1837, 8°, p. 106), m'accuse d'avoir méconnu le mérite des dessins de cette espèce; au moins je ne l'ignorais pas quand j'écrivais mon Rapport sur les vases de Volci (Rapp. volc. pag. 29, not. 159).

(2) Annali dell' Instituto VI, p. 40-86.

qui me semblent confirmer le fait que je viens d'avancer, ne Vous seront pas indifférentes. L'aperçu critique des mêmes découvertes et des mêmes recherches, que M. Kramer vient de Vous adresser (1), augmentera peut-être l'intérêt que Vous y prenez; de sorte qu'il ne sera pas inutile, je l'espère, de renouveler dans cette occasion mon avis sur la part que la Grèce et l'Italie ont prise à la fabrication des vases peints. Il y a deux principes surtout que je soutiens à cet égard: l'un, que *l'art des vases peints a eu son origine généralement en Grèce*; l'autre que le *développement de ce métier par les artistes grecs fut poussé à un plus haut degré hors de leur patrie que dans la Grèce même.*

Je prétends, et personne ne me contredira à cet égard, que les dépôts de vases actuellement existant en Grèce prouvent, plus qu'il ne faut, l'étendue du métier de peindre les vases qu'on exerçait autrefois dans toutes les parties de ce pays. Les résultats les plus brillants produits par les fouilles attiques dans les années 1809 à 1813 sont maintenant connus par l'ouvrage de Stackelberg; les notices de MM. Burgon (2), Gropius et autres témoins oculaires pourront les compléter. Les fouilles et les découvertes faites sur Égine en 1827 et 1828 ont donné lieu à une collection nombreuse de vases et enrichit contemporainement plusieurs amateurs étrangers (3). Corinthe et ses environs (4), Delphes (5), les îles de la mer Égéenne (6), l'Asie mineure (7), l'extrême nord de la Grèce (8) et de ses colo-

(1) Kramer l. c.

(2) M. Burgon conserve un journal très exacte des expériences archéologiques qu'il a faites à Athènes; il a bien voulu m'en faire part durant mon dernier séjour à Londres.

(3) Bullettino dell'Instituto 1829, p. 122 suivv.

(4) Dodwell, Classical tour II, p. 197.

(5) Ross, Morgenblatt 1835, p. 698.

(6) Bullet. dell' Instituto 1830, p. 194 suivv.

(7) Bull. l. c.

(8) Je me rapporte surtout aux jolies emplettes faites par

nies (1), ont ajouté des documens propres à démontrer que *l'art de peindre les vases d'argile a été jadis généralement exercé en Grèce.* Nous nous flattons que cette vérité dorénavant ne sera plus sujette à des doutes, même de la part de l'illustre auteur du Muséum étrusque. Mais voici l'autre principe auquel je tiens presque avec la même assurance et que je vois néanmoins de jour en jour en but à de nouvelles attaques : c'est que, bien convaincu, comme je suis, de l'origine grecque de l'art céramographique, *je ne saurais cependant me persuader, que les milliers de vases trouvés en Étrurie y soient introduits de l'Attique.* Cette opinion, que j'avais jadis émise, malgré les particularités incontestables d'art, de représentation et d'ortographe conformes à celle des objets originaires d'Athènes, n'était pas seulement motivée par l'immense nombre d'objets italiques de ce genre, mais surtout par l'existence de beaucoup de particularités des formes et du style, qu'on n'avait jamais rencontrées parmi les vases trouvés en Grèce. Je citerai seulement deux faits, qui viennent beaucoup à l'appui de mon opinion : d'abord, que le nombre d'environ douze mille vases fouillés depuis 1828 en Étrurie mérite quelque considération vis-à-vis des deux mille qui peut-être sont fouillés en Attique durant les trente dernières années ; secondement, qu'en Grèce il n'y a aucune trace ni des grandes hydries de Volci, ni du style indiqué par une expression provisoire comme le style tyrrhénien affecté.

On dit quelquefois qu'il est impossible de calculer le nombre des vases peints autrefois employés en Attique d'après le nombre de ceux qu'on y trouve dans les fouilles. Les tom-

M. St. Sauveur, consul de France à Salonique. J'y trouve entre autres un petit lagynos de poterie très fine, représentant en bas-relief la tête d'un dieu Sommeil barbu et ailé.

(1) Les fouilles du Chersonèse taurique ont également produit des vases peints à l'usage grec. M. Dubois de Montpéreux, qui se propose de publier les résultats de ses voyages, m'en a fait connaître des dessins remarquables.

beaux surtout, dit-on, seule source des vases peints que nous possédions, ont été fouillés beaucoup plus en Étrurie qu'en Grèce; de plus, en Grèce ils sont généralement plus pauvres, à mesure de leur construction étroite. Il me semble au contraire, que le nombre des tombeaux exploités dans les environs d'Athènes, par MM. Burgon, Dodwell, Fauvel, Gropius et d'autres, est assez grand pour bien connaître la nature des monumens qu'on aimait dans les tombeaux grecs; aussi les autres monumens en terre et en métal, qu'on y a trouvés, sont-ils parfaitement analogues à ceux qu'on trouve dans les tombeaux étrusques. Les mêmes Athéniens, qui dans les sépulcres de leurs parens dédiaient des bijous en or et des poteries d'une argile et d'une peinture très fine, n'auraient pas manqué d'y déposer, s'il y en aient eu, des vases des espèces plus nobles et plus grandes; quant à l'espace, ils étaient même maîtres de les y laisser en pièces, d'après l'usage connu observé à Athènes comme à Nola et à Volci (1), de détruire à l'occasion des funérailles les coupes les plus précieuses. Mais il paraît bien que les Athéniens ne partageaient pas avec les Étrusques la prédilection pour les vases peints d'une dimension considérable. J'en resterai convaincu au moins jusqu'au moment où l'on me montrera quelque petit fragment trouvé en Attique d'une grande hydrie ou amphore, comme on les trouve si souvent en Étrurie de la hauteur d'un à deux pieds, tandis que les plus grands vases analogues, trouvés en Grèce, n'en surmontent guère la moitié.

BRONZES ET SCARABÉES.

Bien loin d'affaiblir, par une telle observation, la gloire de l'art grec, je me vois forcé plutôt d'admirer la faculté extraordinaire de cet esprit qui savait multiplier les produc-

(1) M. Burgon m'a assuré avoir trouvé dans ses fouilles attiques des fragmens de vases brûlés, comme on en connaît d'après beaucoup d'exemples de Nola (Bull. de l'Inst. 1829, p. 19), et comme on m'en a vendu qui furent trouvés à Volci.

tions originaires de la Grèce bien au-delà des limites de sa patrie. Je m'étonne qu'un fait tellement analogue à l'esprit politique et littéraire des anciens Grecs ait paru si étrange à plusieurs savans, qui ont fait une étude particulière de l'histoire de l'art. Pourtant dans les recherches de ce genre la fabrication italique des vases peints offre des analogies frappantes avec d'autres métiers sortis de la Grèce et propagées dans l'Étrurie dans une étendue beaucoup plus grande. Je pense aux *bronzes* et aux *pierres gravées*; ces classes de monumens, qui donnaient jusqu'ici une préférence particulière aux découvertes étrusques, se retrouvent également en Attique, à l'instar des vases, quoique en peu de traces et d'exemples. Quant aux bronzes, tout le monde sait que la Grèce n'en manquait pas. Le nord de la Grèce en a fourni des monumens distingués (1), et les fouilles de l'Attique n'en sont pas dépourvues; mais en fait de petites statues et de meubles, bon nombre de faits et d'expériences démontrent que l'Étrurie en était plus riche. Parmi les *objets en bronze* conservés dans le dépôt de l'Acropole on remarque la figure d'un Centaure, armé d'une massue et distingué par les pieds humains au devant; cette particularité n'est plus rare, depuis les dernières fouilles de l'Étrurie (2), et le style grossier de la petite statue ressemble à beaucoup d'ouvrages étrusques. Bien que quelques autres figures du même métal soient d'un style plus avancé, les dessins de la même perfection se trouvent cependant aussi en Étrurie; et quoiqu'il en soit, leur petit nombre ne pourrait jamais réfuter le fait garanti d'ailleurs: que l'art de travailler en bronze a été exercé, quant aux ouvrages statuaires de moindre grandeur, plus en Étrurie que dans le pays même, qui en avait donné les modèles. Les

(1) La célèbre collection de Payne Knight, actuellement appartenant au Musée britannique, est formée surtout de monumens découverts en Épire, ainsi que le curieux bronze de Sir Howard Douglas que je viens de citer (pag. 137, not. 2).

(2) Il y a même des exemples de plus ancienne date: Gori, Mus. etr. I, 65, 3. Panofka, Mus. Bartold. p. 25, n. 52.

fouilles étrusques nous en ont fourni des documens par une énorme quantité de petites statues, et les anciens auteurs nous ont appris la même chose, en nous conservant l'expression antique, qui dénotait dans cette espèce de petits bronzes la main tyrrhénienne (1). On se trouve à peu près dans le même cas pour les trépieds, candélabres et autres meubles de bronze, pour lesquels les anciens Athéniens recherchaient même la main d'œuvre étrusque (2), et auxquels cependant personne ne voudra contester l'origine grecque, pour peu qu'on connaisse, par les fouilles jusqu'ici faites en Grèce, des restes de semblables monumens de fabrique grecque.

Mais il y a encore deux autres classes de monumens, qu'on devait regarder jusqu'à présent comme productions originales de l'art étrusque ; je dois à mon dernier voyage les preuves qu'on ne doit pas non plus les détacher du grand lien, qui unit comme mère et fille l'art de la Grèce et de l'Étrurie. Ce n'est que par l'Étrurie qu'on a connu jusqu'ici les *miroirs* de métal munis de gravures. Or je viens d'observer à Athènes et à Égine des miroirs tout-à-fait semblables aux miroirs étrusques, quant à la forme, et quant aux ornemens mêmes qui se trouvent gravés au-dessus de leurs anses ; quelques dessins de l'ouvrage de Stackelberg confirment cette observation (3). De plus, j'ai été averti par M. Gropius, témoin oculaire, dont l'expérience surpasse celle de tous les autres antiquaires actuels d'Athènes, que dans les fouilles des années passées on avait trouvé aussi des miroirs, dont le disque était également orné de quelques compositions gravées, comme nous le voyons ordinairement sur les miroirs étrusques, preuve frappante, que même ces miroirs, qui ont formé jusqu'à présent une espèce de monu-

(1) Tyrrhena sigilla : Horat. epist. II, 2, 180.

(2) Critias ap. Athen. I, 28B: Τυρσηνὴ δὲ κρατεῖ χρυσότυπος φιάλη, καὶ πᾶς χαλκὸς ὅτις κοσμεῖ δόμον ἔν τινι χρείᾳ. Pherec. ib. XV, 700C : Τίς τῶν λυχνείων ἡ ἐργασία ; Τυῤῥηνική. Ποικίλαι γὰρ ἦσαν αἱ παρὰ τοῖς Τυῤῥηνοῖς ἐργασίαι.

(3) Stackelberg l. c. pl. LXXIV.

mens tout exclusivement étrusque, ont eu leur origine en Grèce. J'ose en dire autant relativement aux pierres gravées en forme de scarabée. Quoique cet usage des *scarabées* jusqu'à présent ait été seulement connu de la part de l'Étrurie, je possède un scarabée grec (d'après son inscription), qui fut porté à Rome de la Syrie (1); et, ce qui m'importe d'avantage, c'est qu'on conserve dans le dépôt national d'Athènes un très beau scarabée en agate, représentant Oreste et Electre (2). Ce scarabée fut trouvé dans une série de tombeaux attiques appartenant selon toute apparence à une ère avant-chrétienne (3).

CONCLUSION.

Je me flatte, Monsieur et cher collègue, que ces détails, quoique minutieux en eux-mêmes, ne Vous paraîtront pas tout-à-fait insignifiants; à Vous, qui êtes accoutumé d'envisager les moindres choses sous les grands rapports historiques, auxquels elles se rattachent. Si les notices et les réflexions, que je viens de Vous soumettre sur les poteries peintes trouvées en Grèce, se présentent dans le fait assez graves pour confirmer mon ancienne conviction de la fabrication italique des vases grecs trouvés en Étrurie, je serais bien aise surtout d'obtenir cette satisfaction de Votre part, et je l'espère d'autant plus (et de Vous-même et de tous les avocats de l'art grec), que la fabrication étrusque des statuettes et des meubles en bronze, quoique généralement exécutée d'après les

(1) C'est un scarabée en agate, représentant une hydrophore accroupie dans le plus parfait style archaïque; l'inscription grecque ΣΕΜΟΝΟΣ, qu'on lit à côté d'elle, paraît indiquer le nom de l'artiste. Ce monument précieux fut apporté de la Syrie par un amateur anglais avec plusieurs terres cuites palmyrènes, qui se trouvent chez M. Capranési, négociant de toute confiance, à Rome.

(2) Ce scarabée, que je connais d'une empreinte que M. Ross a bien voulu me communiquer, représente Oreste, à son côté, le vase cinéraire d'Agamemnon; Electre, également debout, lui tend la main.

(3) Ross, Kunstblatt 1836, n. 76.

normes grecques, n'a jamais été soumise, à ce que je sache, à des doutes de quelque poids. Si de l'autre côté la découverte de miroirs en bronze et de scarabées, gravés en Grèce aussi bien qu'en Étrurie, nous fournit des faits authentiques pour prouver, que le métier même des tels monumens d'art, qui jusqu'à présent paraissaient exclusivement étrusques, a laissé des traces dans ces pays d'ancienne population grecque, les partisans de l'originalité italique m'accorderont aussi, je l'espère, mon résultat principal, honorable tant à la Grèce qu'à l'Italie. Ce résultat, que désormais j'ose signaler plus comme un fait que comme une simple opinion, sert à nous apprendre, avec quelle admirable fécondité l'esprit des artistes grecs savait se développer sur le sol italique; de sorte que, si je ne me trompe, on peut assurer que l'art de tous les travaux en terre et en métal, de toutes ces espèces qu'on trouve en Étrurie dans un nombre si immense (bijouteries d'or, candélabres, trépieds, miroirs et statuettes en bronze, et surtout les vases peints), est bien sorti de la Grèce, mais qu'il a été plus favorisé et en conséquence plus exercé chez les opulentes populations de l'ancienne Italie. *La technique et les idées*, c'est ma conclusion, de tous ces monumens d'art dont je viens de parler, *doivent leur origine à la Grèce*, *mais la production multipliée* qu'on en faisait, tant à l'aide d'artistes grecs que d'ouvriers italiques, avec une indépendance remarquable du développement, *appartient sans contredit aux peuples italiques.*

J'allais d'abord Vous entretenir, Monsieur et cher collègue, des monumens figurés existant en Grèce; or je me suis expliqué d'avantage sur les petits objets que sur les grands, et je me vois même amené par ces bagatelles antiques à Vous parler nouvellement des problèmes, qui nous occupaient souvent à Rome. Mais les rapprochemens de l'ancienne Grèce et de l'Italie sont tels qu'on ne saurait éviter de parler de l'une, quand on commence à parler de l'autre; d'ailleurs les détails frappants que je viens de Vous citer, sont du nombre de ceux qui, malgré leur apparence insignifiante, ne le cèdent point

10

en importance à la plupart des monumens actuellement conservés dans les dépôts provisoires du musée national de la Grèce. D'après les circonstances généralement connues, le contenu de ces dépôts ne peut être ni nombreux ni choisi. Dans l'époque turque l'avidité des spéculateurs et la passion des amateurs ont fait tous leurs efforts pour enlever les plus précieux objets découverts en Grèce. Non seulement les sculptures du Parthénon, du temple de Minerve à Égine (1) et de celui d'Apollon à Bassæ ont disparu de la Grèce, mais aussi de tous les monumens de moindre grandeur deux ou trois cabinets de particuliers sont la seule possession, qui soit restée à la Grèce actuelle. Dans cet état de choses les mesures prises par la Régence grecque en 1834 (2) étaient assez justifiées. Le désir principal, qui avait alors lieu à cet égard, était celui d'éviter l'exportation des plus précieux monumens antiques et de supprimer les abus glissés dans le commerce d'antiquités; les conditions compliquées qu'on imposait aux entrepreneurs des fouilles, la réduction des profits, qu'ils tiraient de leurs découvertes, à la moitié de la valeur, enfin la surveillance pénible qui rendait aux amateurs ou impossible ou dégoûtant, et l'achat et l'exportation d'objets antiques, ont parfaitement rempli ce désir principal. Le respect de la loi a coopéré avec la crainte de sa sévérité au

(1) Après les remarques de Stackelberg (Apollotempel zu Bassä p. 106 suivv. Annal. de l'Inst. II, p. 314 suivv.) on ne continuera guère d'attribuer les célèbres ruines d'Égine au temple de Jupiter Panellénius. Quant à l'inscription mentionnée par M. Lenormant (Annal. de l'Inst. I, p. 342), elle existe toujours sur la même place, mais j'ai pu me convaincre comme témoin oculaire de la mauvaise plaisanterie, à laquelle elle doit son origine.

(2) Je parle de la loi concernant les collections de science et d'art de la Grèce, donnée à Nauplie le 10 (20) mai 1834 et réimprimée dans l'estimable ouvrage de M. Maurer (Das griechische Volk III, p. 283-302). Parmi les déterminations minutieuses, qui la composent, il se trouve une surtout qui est fort décourageante pour tous les entrepreneurs de fouilles, celle qui oblige les vendeurs d'objets antiques, de céder au gouvernement la moitié de leurs profits.

point qu'en peu d'années toutes les recherches et toutes les offres, qui faisaient auparavant l'affront et le tort à la Grèce de voir enlevés les plus beaux débris de ses propres terres, ont généralement disparu. La Grèce en conséquence ne perd plus rien de ses monumens antiques, mais, il est aussi vrai, elle ne trouve pas non plus son profit, faute de nouvelles découvertes et faute d'amateurs concourants. Les dépôts archéologiques de ce pays rendent un triste témoignage de cette vérité; remplis de monumens médiocres, et peu fournis d'objets d'un art supérieur, ils réveillent le désir, que les mesures officielles de 1834, justes et utiles d'un côté, mais qui de l'autre côté ont fait presque cesser les découvertes archéologiques de la Grèce, ne fussent plus nécessaires pour l'avenir.

Je ne saurais me dispenser de toucher encore par quelques mots ce nouveau désir, qui est de la plus haute importance tant pour la science que pour la gloire du nom grec, et qui est d'autant plus naturel que les circonstances actuelles ne sont plus les mêmes que celles qui accompagnaient la loi de 1834. Les sacrifices que le gouvernement grec a faits dans les dernières années pour les recherches archéologiques ont été bien considérables; cependant ils étaient limités aux fouilles de l'Acropole, qui, d'après la nature d'un terrain tellement recherché, ne pouvaient devenir très fructueuses, malgré leur haut intérêt topographique, pour la découverte des grands monumens des arts du dessin. Il faut bien souhaiter qu'on puisse donner une étendue plus grande aux fouilles, ce qui restera toujours extrêmement difficile à accomplir sans le secours de l'Europe; et ce secours est devenu impossible par les déterminations officielles de 1834. Plusieurs patriotes grecs s'opposeraient peut-être aux modifications officielles, qui pourraient amener une telle coopératian des étrangers aux découvertes désirables du sol grec. Fiers de ce sol qu'ils occupent, ils préféreraient de voir retardées jusqu'aux siècles suivants les fouilles, dont d'autres personnes souhaitent l'entreprise rapprochée autant que possible dans toutes les parties de la Grèce. Ils préféreraient, dis-je, le retardement com-

plet de telles recherches au danger de voir nouvellement enlevés à la Grèce des monumens fouillés dans ses terres ; ils s'en consoleraient en songeant que les monumens tellement cachés se conservent à la postérité. Cependant une telle crainte de nouveaux enlèvemens doit être presque dissipée; et chaque assignation à la postérité fait tort à la génération présente. Qu'on ne craigne pas de voir nouvellement dépouillée la Grèce de ses monumens durant une administration régulière et éclairée; la loi de 1834 a eu toutes les suites désirables chez les spéculateurs et d'autant plus chez les vrais amateurs pour supprimer un tel abus. Il n'y a plus personne à Athènes, qui forme un cabinet d'antiques; il n'y a personne qui en offre à vendre, si ce n'est pas quelque individu du bas peuple, qui se glisse dans les ténèbres pour vous offrir une médaille ; il n'y a ni négocians ni acquéreurs, mais aussi ni fouilles ni découvertes. Pour continuer un tel régime, le respect que les hommes honnètes ont pour la loi, et l'affection que les amateurs portent au nom et au sol de la Grèce pourraient réunir leurs efforts, et si toutefois on craignait des abus nouveaux, voudrait on réellement persister à prétendre que les monumens précieux soient mieux placés sous terre que dans une position quelconque, pourvu qu'elle soit accessible aux Grecs vivants ?

Répondre à une telle question en s'opposant continuellement à l'étendue majeure des fouilles, serait priver la Grèce des meilleurs moyens, qu'elle possède pour éveiller dans sa génération actuelle le goût pour les originaux d'art de sa gloire passée. Privée des grands modèles de l'art dont les capitales de l'Europe se vantent, dépourvue même des plâtres de ses propres sculptures enlevées, la patrie de Phidias manque des moyens les plus naturels et les plus infaillibles pour apprécier les chefs d'œuvre de ses ancêtres. C'est sous terre qu'il faut chercher ces moyens, c'est dans le sol de ce pays qui aux premier coup de pioches a fourni de notre mémoire les statues d'Égine et les bas-reliefs de Phigalie; c'est dans ces contrées classiques dans l'histoire des arts, où la ville

et les environs d'Athènes, Delphes et Olympie, Mégalopolis et Messène et tant d'autres endroits conservent dans les entrailles de leurs terres les monumens propres à nous instruire sur les siècles passés et à former le goût de la génération actuelle. Pour y parvenir, les ressources de la Grèce avec la meilleure volonté de son gouvernement ne suffiront pas; il faudrait augmenter ces moyens, en y réunissant des secours que l'Europe ne lui refuserait pas.

Heureusement, dans l'opinion générale des deux partis, tout est préparé pour se donner les mains à la réalisation d'un but si important, le but d'établir des recherches étendues et régulières dans les terres classiques, qui engagent le plus à faire des fouilles. En Grèce, on s'accorde généralement que, pour la gloire de ses vieux souvenirs, pour l'institution d'un musée national, et principalement pour former le goût de la génération actuelle pour les beaux arts, il faudra d'autres fouilles encore que celle de l'acropole d'Athènes, et d'autres collections que celles qu'on a préparées provisoirement à Athènes et à Égine. En Europe on doit être également convaincu, que les forces du gouvernement grec ne suffisent point pour augmenter les considérables efforts qui s'y font continuellement pour les fouilles; que le désir des amateurs de se former quelque cabinet d'antiquités grecques doit céder, pour tout ce qui est éminent dans toute espèce d'objets d'art, à l'importance du musée national réclamé par les vœux généraux pour la Grèce; enfin que non seulement la connaissance, mais le plaisir même des acquéreurs d'objets antiques sera suffisamment satisfait par l'achat de ces médailles et de ces autres monumens, qui comme doubles ou répétitions se détachent par eux-mêmes de l'élite des monumens d'un musée. De nouvelles décisions officielles, propres à ranimer les fouilles et l'intérêt pour leurs découvertes, rendront possible la conciliatian de deux intérêts dirigés dès lors vers un seul but, celui d'exploiter de tous les côtés le sol classique de la Grèce et de ses monumens ensevelis. Plusieurs tentatives sont déjà faites pour y parvenir; j'ai été

moi-même témoin, durant mon dernier séjour à Athènes, de l'approbation généralement donnée dans une occasion solennelle (1), à l'idée d'une souscription à établir tant de la part des étrangèrs que des Grecs pour faire des fouilles dans le sens conforme du Gouvernement grec et des connaisseurs étrangers. Un tel dessein a été prononcé même postérieurement et d'un autre côté; il ne peut pas manquer dans toute l'Europe d'une coopération très-animée chez tous ceux qui se reconnaissent redevables à la Grèce des meilleures instructions qu'ils possèdent.

Bien sûr que Vous partagerez, Monsieur et cher collègue, les vœux qui se rattachent à une telle réunion et à toutes ses conséquences importantes, je finis cette lettre par Vous en faire mention. On ne peut plus parler sur les détails archéologiques de la Grèce sans retourner à leur source, et je sais trop bien comme l'idée de chaque progrès dans notre science est bien accueillie de Votre part, pour passer sous silence, après Vous avoir parlé des monumens d'art existant en Grèce, les besoins et les moyens pour en chercher davantage. C'est donc à Vous que j'ai voulu adresser aussi ces dernières réflexions, à Vous, archéologue zélé, à Vous, secrétaire général d'un établissement qui est plus qu'aucun autre à même de réaliser par ses relations étendues les vœux pour la Grèce et pour ses monumens d'art, que je viens de Vous exposer. Berlin, novembre 1837.

ÉD. GERHARD.

(1) Témoins nos excellents collègues d'Athènes et les autres personnes honorables, avec lesquelles j'étais heureux de célébrer dans un emplacement de l'Académie platonique l'anniversaire de la fondation de Rome, et à la fois la fête d'une réunion destinée à servir de lieu et de centre aux recherches sur l'art de l'ancienne Grèce, soit à Rome, soit dans tout le reste de l'Europe civilisée. Je me rapporte surtout à M. de Prokesch-Osten, ministre d'Autriche, à M. Gropius et à M. Ross; ce sont eux surtout, qui réunissent un goût exquis, une expérience vaste et une connaissance profonde des monumens grecs avec tout le zèle désirable pour les progrès de la science dans la Grèce actuelle.

b. TESTE DI BACCO E LAOCOONTE.

(*Mon. dell'Inst. vol. II, tav. XLI*) (1).

A. *Bacco*. Siffatta testa colossale in marmo bianco apparteneva una volta ad una statua dal cui busto fù distaccata o per rottura o per semplice separazione della commessura per la quale forse vi era aggiunta. L'altezza dell'intero frammento dalla base fin all'ultimo cirro è di piedi due e mezzo di Parigi, e il monumento trovasi tuttora nel real Museo neerlandese di Leida. Quanto si è potuto sapere intorno la provenienza di questa scultura è questo: secondo ogni probabilità fù trovata nell'Asia minore, stantechè s'inviava da certo console olandese residente alle Smirne ad Amsterdam. Fu mandata nell'Olanda per le premure di Nicolao Witsen allora podestà in quella capitale: il qual personaggio vivea tra 'l fine del secolo XVII ed il principio del XVIII e fù stretto di molta amicizia con Pietro il Grande. Dall'eredità di quel podestà o da' suoi parenti quella testa passava nella casa della Compagnia Ostindiana in Amsterdam e di là nell'Accademia delle belle arti; finchè in ultimo fù esposta dodici anni fà nel museo di Leida (2), ove tuttora si conserva.

Questo eccellente monumento è, a gran dispiacere di tutti gli amatori dell' antichità, considerevolmente danneggiato. Manca il naso, le labbra superiori insieme con le parti aderenti e le labbra inferiori; le palpebre pure sono logore in più d'un punto. Dei cirri, i quali al dissotto della fascia estendonsi dalle tempie fin agli orecchj, sonsi scagliati diversi pezzi, ed i corimbi da ambedue le parti al dissopra della ridetta fascia sono pure in parte perduti. Anche de'gruppi di

(1) Le due teste furono incise a Monaco sotto la direzione del sig. consigl. Schorn da un giovane artista, il quale le aveva disegnate dai gessi.

(2) Di siffatte notizie sono debitore al sig. cav. Westreenen di Tiellandt consigliere di stato nel Haag (a la Haix).

capegli che esistono all'occipite più d'un pezzo è rotto. Tutto il resto, la fronte e le sopracciglia, (le quali sono indicate per la prominenza della carne, e non per peli), le guancie, il mento ed il collo, finalmente pure i denti fralle danneggiate labbra, mantengonsi perfettamente conservati. La presente tavola (XLI, *a*) fù tratta da un gesso, il quale devo all'amicizia del prof. Reuvens in Leida e che il prof. Eberhard in Monaco ebbe la bontà di ristaurare nelle parti principali con massima cura.

In quanto a ciò che questa testa rappresenta, appena può sussistere qualche dubbio che non sia un Bacco. La fascia frontale che abbraccia i capegli ed i grappoli d'edera sopra le tempie bastano da sè soli a dimostrarlo. Particolare è l'acconciatura alquanto alta e diretta in sù sopra la fronte: particolarità la quale, da quanto io sappia non trovasi nel medesimo modo in nessun altro ritratto di questa deità. Nel marmo nostro peraltro è trattata con gran maestria e fà un effetto assai caratteristico. La fronte franca, l'aspetto blando e amorevole, l'occhio arcuato e ridondante di voluttà, le gote ricolme, e le aperte labbra, trammezzo le quali scorgonsi i denti, con aria di riso, il collo pienotto e carnoso; in somma tutto quello che si affà alla bacchica natura, che porta il carattere d'ameno fanatismo. Ciò nonostante si scoprirà nelle forme, principalmente negli occhj, nelle ossa zigomatiche, nelle guancie e nel mento una sorprendente rassomiglianza coll'Apolline di Belvedere: anzi la stessa acconciatura di capegli sopra la fronte, i quali nell'Apolline si spartiscono in due cirri, contribuisce non poco a siffatta rassomiglianza.

Chiamerei anche più magnifico l'insieme della rappresentanza nel nostro busto che nell'Apolline; chè la grande impressione che rilascia il nostro marmo non vien tanto cagionata dalle colossali sue dimensioni quanto dalle nobili forme e dal vivace e spiritoso brio il quale dappertutto vi si accampa.

In quanto al lavoro quest'opera deve annoverarsi certamente fralle più distinte che ne son rimase dell'antichità e potrebbe essere confrontata per tal riguardo senza alcuna difficoltà coll'Apolline suddetto del Belvedere. Il volto ed il collo

sono lavorati con grande naturalezza e con un certo molle dei muscoli il quale meravigliosamente n'appaga, e sopra tutto trovasi espresso fin all'ultimo tocco quel tenero e morbido, il quale alla natura bacchica è particolare. Anche i capegli e la fascia frontale, siccome vedesi pure dall'incisione, sono trattati con grand'eccellenza. All'occipite continuano al dissotto della fascia i cirri, mentre al dissopra la capellatura appare liscia. La parte di dietro peraltro è meno lavorata che quella d'avanti. Le numerose pieghe della fascia, le quali scorgonsi sulla fronte, continuano soltanto in meno grandi tratti; ugualmente i capegli, i quali dal vertice in giù coprono l'occipite, non trovansi indicati che con pochi piuttosto grossi tocchi di scalpello. Sul vertice è una circolare profondità di un mezzo palmo di diametro, la quale potrebbe aver servito per l'incassatura d'un polos, se non è cagionata piuttosto da qualche mancanza del marmo, a cui lo scultore non volle darsi la pena di rimediare, appunto perchè cotale difetto non era visibile in sì considerevole altezza.

B. *Laocoonte.* L'antico originale del gesso, da cui è stato tratto il presente intaglio (tav. XLI, *b*), trovasi attualmente in possesso del duca di Ahrenberg in Brusselles, e fù formato molto tempo indietro secondo le premure postevi dal fù direttore dell'Accademia di belle arti in Monaco, signor cav. Langer. I gessi ne furono spacciati dappertutto. Durante il mio soggiorno in Brusselles non potei avere la fortuna di vedere l'originale, essendochè trovavasi incassato e sotto chiavi stante lontano da casa l'illustre suo possessore. Devo le necessarie notizie intorno il trattamento del marmo, il quale non può essere esaminato con sufficente esattezza nei gessi, al sig. consigl. Thiersch che nell'anno passato si era recato sulla faccia del luogo per esaminare sì bella scultura.

La particolare importanza che hanno conceduto a questa testa gli artisti e i dilettanti di belle arti deriva in gran parte dal suo rapporto col vaticano Laocoonte. Dannecker in Stuttgart misurate tutte le parti del volto trovò dappertutto le medesime dimensioni di quest'ultimo. Anche senza questa partico-

larità non ne lascierebbe nessun dubbio sopra il rapporto che esiste fra ambedue tanto il movimento quanto l'acconciatura della testa. Furono diversi peraltro i pareri sulla natura di questo rapporto o affinità. Taluni trovarono più franchezza e sincerità nelle forme e nell'espressione della nostra testa che in quella vaticana, sin che giunsero a dire quella del nostro discorso appartenere ad un'epoca migliore, ed essere più originale, anzi poter considerarsi il Laocoonte quasi una imitazione piuttosto affettata della nostra testa. Che mostri il ridetto frammento, si disse ancora, un profondo dolore sì, ma pieno di nobiltà e dignità virile, un trattamento della carne che spira natura, morbidezza e verità, mentrechè non si possa far a meno di trovare nelle sembianze di Laocoonte, con tutto ciò che presenti un perfettissimo lavoro ed uno stile ripieno di raffinato gusto, qualche affinità col carattere satiresco. Altri poi attribuivano quello aspetto, più secondo natura nella nostra testa, soltanto alla meno perfetta e meno dotta esecuzione, e difendevano il Laocoonte in quanto al carattere ed espressione, stantechè vi dimostravano una bellezza più sublime delle forme ed un'espressione di dolore più nobile e più eroica. Di questo sentimento era pure Thorwaldsen, allorquando con lui confrontai ambedue le teste, le quali trovansi esposte l'una accanto all'altra nelle sale dei gessi dell'Accademia delle belle arti in Monaco.

Un ulteriore esame potrebbe pur far nascere la supposizione che il nostro frammento, con tutto ciò che v'esista l'accennata identità delle dimensioni, non rappresenti affatto un Laocoonte. Quì la bocca più aperta, le pupille dirette l'una verso l'altra, le quali nel Laocoonte non sono neppur accennate, esprimono un dolore piuttosto fisico ed esterno, mentrechè colà è predominante il dolore interno e spiritale. S'acconcierebbe perfettamente siffatta espressione col Filottete di Pitagora Regino, i dolori di cui cagionati da ulcerosa ferita pareva di sentire pure lo spettatore; chè il nostro eroe grida disperatamente ed il malore momentaneo, il quale lo tormenta, pare appartenga piuttosto ad un sito par-

ticolare del corpo. Nel Laocoonte pel contrario è espresso altrettanto il dolore che risente per la vendetta degli dei, quanto pel sentimento di terribile fisico soffrire.

Quest'ultima opinione stà in contraddizione è vero con quello che hanno detto del Laocoonte tanto il Lessing quanto il Goethe, ma si accorda con la sentenza di E. Q. Visconti.

L'opinione di Lessing secondo cui l'artista avria temperato l'espressione di disperato dolore nella testa di Laocoonte solo perchè dovè temere di pregiudicare alla bellezza dei tratti del volto, presentemente non si ammetterà che in quanto pel generale l'artista dee cercare di sfuggire, nel rappresentare soggetti nobili, le sconcezze di fisionomia le quali ponno essere cagionate da momentaneo stragrande dolore anche nelle nature le più nobili. Goethe ha osservato con molta sottigliezza, che nel momento in cui è rappresentato Laocoonte ancora non si scorgono quelle convulsive contorsioni che sogliono venire negli estremi, quell'intirizzimento cagionato da pestifero veleno, infine l'agonia medesima. Egli dimostra come consista appunto il merito della composizione nello scegliere un momento, il quale faccia vedere uno stato soltanto passaggiero ed il quale non ponga innanzi agli occhi di chi guarda le ultime funeste conseguenze del fatto. Dall'altro canto non si mostra del parere di Winckelmann, il quale nella famosa sua descrizione del marmo vaticano vi rileva siccome predominante nei tratti del viso e nella posizione medesima di Laocoonte l'opposizione d'anima nobile e ripiena d'eroismo; pajono a lui penetrate quelle vene da ansietà soltanto, da timore, terrore e da quell'affezione paterna; siccome il motivo principale di tutto il movimento è da lui riguardato il momento in cui sentesi ferito. « Il punto del morso, dic'egli, cagiona i presenti movimenti delle membra; il rientrare del corpo da basso, la contorsione del ventre, lo spingersi in fuori del petto, lo spasmodico movimento della spalla e del capo in giù, anzi tutti i tratti del viso mi pajono tutti d'una volta prodotti da questa momentanea, dolorosa ed inaspettata irritazione». Nulla vuol intendere Goethe del

mitologico carattere di Laocoonte, del di lui officio sacerdotale, della opposizione da lui mantenuta contro il decreto degl' iddii, la quale gli attrasse la loro vendetta, del patrio suo sentimento che da Trojano provò all'aspetto della imminente e non comune calamità; egli non vi vede che un padre con due figli nel pericolo di soccombere a due orrendi mostri e chiama il gruppo un tragico idillio.

Siccome questa opinione è stata generalmente accolta, così non pare superfluo d'esaminarla più da vicino. Un padre, il quale, siccome dice Goethe, dormiva accanto dei suoi due figliuoli e vedutosi allo svegliarsi attortigliato da serpenti fà ogni sforzo per isciogliersi da que' terribili legamenti. Un uomo robusto e coraggioso che si trovi in tale situazione impiegherà tutte le poche sue forze per combattere i serpenti e metterà pure un impegno maggiore nel volere liberare i figliuoli piuttosto che difendersene egli stesso. Virgilio si è bene accorto di siffatta circostanza, additandola nel seguente verso:

Post ipsum, auxilio subeuntem ac tota ferentem
Corripiunt.

Egli dunque prima d'ogni altra cosa dirigerà i suoi sguardi verso i figliuoli, rivolgerà la sua angoscia, tutti i suoi studi verso di essi; il medesimo dolore che risente dalla ferita ricevuta, al momento non sarebbe da lui inteso, i suoi sforzi anzi se ne aumenterebbero piuttosto per allontanare la disgrazia a lui accaduta della diletta prole.

Di tutto questo niente si scopre nel Laocoonte. I serpenti hanno annodato alle gambe tanto lui quanto i fanciulli e gli hanno dapprima reso impossibile ogni modo di fuggire, anche senza ferirli. Ora s'avviticchiano in sù e Laocoonte si difende con molta forza contra quello, il quale vuol stringergli il capo ed il torso; ma quest'animale lui morde nell'anca sinistra, mentre l'altro addenta il figliuolo più giovane nel fianco destro. Ecco che si manifesta nel padre il fisico dolore tanto ben descritto dal Winckelmann; ma neppure questo dolore era così fatto, che rendesse al tormentato impossibile di guardare i suoi pargoli, anzi di mantenere pure una at-

tiva opposizione. Il morso è terribilmente doloroso, ma nè inaspettato, nè capace d'ammazzare sull'istante. Le spire dei serpenti non sono neppure tanto valide a rompergli il casso ovvero a togliergli il respiro; il padre ed il figliuol maggiore ancora son liberi dal ventre in sù, i nodi con che è impedito il più giovane non cingono che il braccio sinistro. Quegli che finora è rimaso senza ferite soffre nascose pene pel padre; questi nel colmo della disperazione richiama il suo ajuto. Laocoonte peraltro non sente quelle grida, egli ritorce indietro le spalle ed il capo; con sguardi ripieni di disperazione e gemendo si rivolge verso il cielo.

La posizione alquanto forzata con cui è piegato indietro il capo, già è stata osservata siccome singolare da più d'uno. Ne fù cercato il motivo nella direzione del serpente, e si è mosso qualche dubbio intorno la giustezza del ristauro del braccio destro. Da un sito alquanto spianato alla parte destra del capo si avrebbe ragione di conghietturare, vi sia stata appoggiata la man destra (1) e abbia voluto rimuoverne un annodamento del serpente, il quale appunto ritorceva il capo indietro. Ed infatti da Michelangelo il braccio fu ristaurato con una maggiore inclinazione verso la testa. Con simile mossa del braccio meglio terminerebbe pure tutto il gruppo verso in sù, essendochè la flessione del serpente non vi formerebbe un semplice nodo, chè in verità il braccio destro nella sua posizione attuale comparisce un po' troppo alzato e stà in linea troppo perpendicolare sopra il più giovane fanciullo, principalmente se vi s'aggiunge la riflessione che siffatto gruppo era diputato per una nicchia.

Ciò non ostante non può ammettersi una compressione esterna molto forte, la quale abbia cagionato una sforzata ritorsione del capo, già per la semplice ragione che allora dovrebbe manifestarsi una resistenza sensibile nei muscoli del collo, delle spalle e del torso, della quale resistenza peraltro

(1) Si confronti su ciò il rapporto del dott. Gugl. Abeken intorno antica replica del vaticano gruppo, di cui un frammento si conserva nel real museo borbonico. Bull. 1837, p. 218.

non si scopre nemmeno traccia. Non possiamo per conseguenza, ancorchè stasse veramente appoggiata la mano destra al capo, trovarvi ragione veruna per la accennata di esso posizione e dobbiamo piuttosto cercarne il motivo in qualche causa più interna. E questa forse non dovrebbe essere facilmente altra che la supposizione dell'artista, secondo la quale in Laocoonte il patema d'animo non predomina soltanto pel momentaneo fisico dolore, ma pure per l'angoscia relativa alla propria vita ed alla sorte dei suoi figliuoli. In ciò si scuopre, con tutta la passività dello scelto momento, l'eroismo del carattere. Lo sguardo di Laocoonte è diretto verso il cielo; la bocca mezz'aperta non muove nessun grido; ma si compiange soltanto sulla vendetta degli dei la quale in questo momento lo raggiunge; il dolore che soffre per la patria di cui la ruina ormai è decisa, gli stringe il petto e siccome riconosce una potenza maggiore la quale stà per annullarlo irreparabilmente, così rimane con perfetta rassegnazione in quanto ad ogni diretta opposizione che restasse a porsi in uso contro l'attacco impetuoso del nemico. Ecco perchè non è diretta la sua attenzione sopra i figli, ma piuttosto quella dei figli sopra di lui. Essi in lui riguardano una vittima della divina vendetta, la vita di loro è compromessa con quella di lui e la resistenza che prestano in proprio favore agli animali è per questo minore. Laocoonte forma così il centro dell'intero gruppo, il male suo è il maggiore, appunto perchè offre carattere piuttosto intrinseco, mentrechè resta accessorio soltanto l'avviticchiamento pericoloso dentro cui stà incarcerato il figlio più giovane, e la posizione meno periclitante del maggiore dei figli agisce in modo più rinforzato sopra lo spettatore mercè la parte che prende al dolore interno ossia spirituale del genitore.

Non è totalmente giusto quanto dice Goethe che Laocoonte sia spogliato di tutti gli attributi della sua dignità, di tutti gli accessorj esterni, essendochè egli porta la corona sacerdotale d'alloro. Era massima generalmente ricevuta nell'arte antica di accennare di simili cose quello soltanto di

cui quasi non si poteva far a meno ed il quale si mostrava indispensabilmente necessario. Quello che apparteneva al particolare carattere in modo essenziale, non fù dimenticato quasi mai; lo distingueva peraltro per motivi interiori piuttosto che esteriori. Riconosciamo dappertutto il rè, l'eroe, anche senza che tenga nè scettro nè spada in mano. Tutta la parte caratteristica degli dei dipende da questa evoluzione organica ed interna di rapporti esternamente caratteristici. Anche nel Laocoonte abbiamo da riconoscere il sacerdote trojano, il quale vede l'ira degli dei imminente alla sua patria e vede scelto sè medesimo per la prima vittima di siffatta ira.

Per questo motivo soltanto mi pare che si spieghi perchè il nostro gruppo rilascia un'impressione piuttosto sentimentale che eroica; eccita, siccome già fù avvertito dal Heyne, la nostra compassione, perchè Laocoonte è l'uomo della passione e della rassegnazione. Se si volesse trovarvi peraltro con Goethe un tragico idillio, perderebbe ogni significato tanto il carattere quanto l'idea più rilevante della figura principale.

Ora se confrontiamo con siffatta espressione di dolore piuttosto interno che esterno nel Laocoonte quella che offre la testa del monumento d'Ahremberg, si rileverà con maggiore chiarezza in quest'ultimo il significato di solo fisico soffrire. Se compariamo poi ambedue tratto per tratto, mostreranno pure in quanto alle particolari forme considerabili differenze. Nel Laocoonte non trovansi indicate le pupille; la bocca è meno aperta e neppure si vede l'inferiore lista di denti; i muscoli della fronte, del naso e delle guancie pel contrario son costrutte marcatamente ed in pliche; mercè tutto ciò il dolore comparisce piuttosto soppresso ed interno. Nella testa di Brusselles al contrario trovansi indicate col trapano le pupille nei bulbi profondamente infossi e convulsivamente contorte l'una verso l'altra; la bocca è più largamente aperta, probabilmente per gridare, onde l'inferior ordine di denti è visibile; ma la fronte, il naso e le guancie mostrano aria più tranquilla e presentano un malore non tanto penetrante nello intimo dell'animo, ma piuttosto esterno e fisico.

Con tutto ciò il monumento aremberghiano, per via della perfetta concordanza di ambedue i marmi, per l'identità delle dimensioni e per l'acconciatura dei capegli e della barba assai rassomigliante, difficilmente potria prendersi per altro che per una replica meno studiata o franca del Laocoonte. Appartiene essa ad un'epoca posteriore a quella del Laocoonte; ciò risulta con certezza dal trattamento del marmo, il quale con un effetto d'altronde morbido e naturale offre quello scarpello franco e quei fori del trapano non ritoccati, la di cui applicazione distingue le opere di posteriore epoca romana da quelle più anteriori. Un esperto scultore romano, il quale avesse impresa una non studiata copia del celebre capo d'opera ed il quale con null'altro in mente che il significato più superficiale, cioè la passione fisica cagionata del morso di serpente, poteva essere indotto molto facilmente a trasformare i tratti nel modo di sopra descritto. Con questa maniera di copiare gl' importava pur meno il trattamento teso ed elastico dei muscoli, la cui mercè, siccome fù dimostrato da Visconti, nell'originale vien aumentata l'espressione del dolore.

Conforta la nostra supposizione il confronto d'altra testa che trovasi nel possesso del marchese Litta in Milano, e stà collocata nella di lui villa Lainata, due ore di cammino distante da Milano, in una grotta attigua all'orto d'artificiosi aquedotti decorato. Siffatta testa si fà riconoscere al primo colpo d'occhio per una copia antica del Laocoonte: non può dissimulare peraltro la posteriore sua epoca, nè mostrasi libera da arbitrarj cambiamenti, i quali il copista si è permesso. È molto meglio conservata questa che quella dell'originale, principalmente nei capegli; questi peraltro sono appunto lavorati nella posteriore maniera romana; così trovansi pur indicate le pupille nei profondamente incassati bulbi, siccome nella testa del principe d' Ahremberg. La bocca pure è più largamente aperta e mostra ambedue le righe dei denti; essa è di carattere piuttosto ignobile e mossa con ringhio alquanto satiresco. La fronte ed il naso, il quale è di perfetta conservazione, sono più meschini che nel Laocoonte. La testa

è di sopra alquanto spianata; all'occipite, anch'esso perfettamente conservato, si scorge pure la fascia. Fra le labbra inferiori ed il mento, la testa è risarcita; non mi faccio garante che questa parte della barba sia antica. Il petto peraltro è perfettamente conservato e mostra la medesima mossa come Laocoonte; anche un pezzo del braccio un po' più grande nel marmo del principe d'Ahremberg n'è tuttora rimaso. La grandezza e le dimensioni sono, in quanto ho potuto rilevare da quello che ne dà l'occhio e pure secondo l'asserzione degli editori delle opere di Winckelmann, le medesime con quelle dell'originale.

SCHORN.

C. BRONZI VULCENTI

(*Mon. dell'Inst. vol. II, tav. XLII*).

Siano un saggio della perizia e dell'ottimo gusto de' Vulcenti in condurre opere di metallo i tripodi e il braciere che diamo quì in disegno; gli uni e l'altro dissotterrati dai loro sepolcri fino dagli scorsi anni 1831-1833. Sapevamo già per testimonianza degli antichi scrittori quanto valessero i toscani nel gittar di bronzo, e come in quest'arte antichissima e famiiare sempre alla Italia (1) saliti fossero a grandissimo onore; tal che le opere loro andarono un tempo per tutta Italia ed Europa disperse (2), nè stati al certo sarebbero cotanto apprezzate e ricerche, se bello e lodato non ne era il lavoro. Lascio poi che altri (3) chiami un po' duro quel loro stile, e che il dotto Winckelmann neghi ad essi quel fare sì garbato e gentile ch'ei vuol proprio soltanto de' Greci (4); chè vorrò essere anch'io giusto negandolo agli artifici della prima e seconda epoca dell'arte in Etruria; ma bene vorrò, che poi che un adito più largo si aprì alle greche discipline in Italia (quando Roma, cui già la Grecia aveva fin dal II secolo inondato col pieno torrente delle arti sue (5), die' a' greci

(1) Plin. H. N. XXXIV, 7.
(2) Plin. l. c. (3) Quint. Inst. Orat. XII, 10, 7.
(4) Stor. dell'art. tom. I, cl. III, sez. 1.
(5) Cic. de Rep. II, 19. Sed hoc loco primum videtur insitiva quadam disciplina doctior facta esse civitas. Influxit enim non tenuis

artisti ferma e secura stanza in Etruria) i toscani, divenuti già perfetti imitatori loro, rivaleggiassero co' loro stessi maestri. Io non starò a far per ora su tale argomento un più largo discorso: solo dirò che questi bronzi ed altri pur nobilissimi ritrovati in altri sepolcri vulcenti, che ora fanno di sè bella mostra nel nuovo museo Gregoriano, sono per leggiadria di forme, per vaghezza di ornati, per bei gruppi di figure, per bontà di disegno non inferiori alle opere più pregiate di greco artifizio. Trè sono i *tripodi* delineati in questa tavola (1): la forma di tutti e trè è una: varj ne sono gli abbellimenti, varie le forme di cui sono adornati.

Sopra trè zampe di leone a cui servono di base altrettante ranocchie o testuggini, sorgono nove aste o colonne disposte a trè a trè su ciascuna zampa, le quali ingrossando di mano in mano che più scostano dall' imoscapo, ed a misura che s'alzano divergendo una dall'altra, si ristringono poi tutte intorno al grande lebete che fa loro corona. Dove le aste o le colonne finiscono ricorre un membretto piano sportante sn fuori a guisa di collarino, e talvolta con semplice pianetto, su cui gira un ovolo, che fa le veci del capitello. Nel tripode C questi pianetti sono in più numero, e le colonne striate e rastremate, come delle altre si è detto. Così nel tripode B taluno de' capitelli risaltando a foggia di vaso verso la parte superiore, dove s'allarga, non eccede nella parte inferiore la grossezza del vivo della colonna.

Or su questa specie assai bizzarra di capitelli o voltano degli archi, e nella luce de' vani vedrai fogliami diversi e viticci, fra' quali si stanno cacciate dove due anetre, dove serpenti, che pendono stranamente intrecciati di sotto a quegli archi: o nascono fiori, foglie ed altri capricci sì fatti, e que' serpenti e quelle anatre vi stanno pure annidate e nascoste.

Ne' due tripodi A e C al di sopra di que' fogliami posa uno zoccolo o dado, su cui son poste ritte in piedi due figure, che o toccano colle spalle o sostengono con quelle il lebete.

Nel tripode A sopra il ciglio dell'arco è un plinto intagliato con ovoli, e dove l'arco incomincia a piegare stanno

quidam e Græcia rivulus in hanc urbem, sed abundantissimus amnis illarum disciplinarum et artium.

(1) Il tripode C fu da mè ceduto al Governo pontificio, e lo vedi ora collocato nel museo Gregoriano. Fu questo rinvenuto ne' miei scavi vulcenti nel 1833, e due anni innanzi l'altro lett. A che ancor mi appartiene. Il terzo B è de' sigg. fratelli Feoli, e fu scavato nella loro tenuta di *Campomorto*, ch'è pur compresa nel vasto cimiterio vulcente.

di quà e di là due anetre più grosse, che a modo di mensole sorreggono il plinto stesso, su cui posano trè figure, due virili e palliate, l'altra di donna vestita della tunica e del manto, che dirò esser Libera, Bacco e Mercurio. La coppa che porta in mano Dionisio imberbe, e 'l petaso, benchè d'ali sfornito, che ha Ermete sul capo (a cui però non mancano le ali ai talloni) sono bastanti indizj per riconoscere a prima vista il dio del vino, e il messaggiero degli dei.

Le due figure che stanno alla sinistra di Mercurio sono a mio credere Vulcano e Charis (1) o Venere, secondo che vogliono che questa s'avesse in moglie, o quella da Giove (2). Perchè ella andando pari dello zoppo marito, tiene la sinistra mano sotto l'ascella di lui, e ne regge i mal securi passi: con che volle accennare l'artefice a creder mio quel grave suo difetto nelle gambe, che gli antichi però guardaronsi sempre di fare apparire in maniera o troppo sconcia o visibile nelle immagini e nelle statue di lui (3). Così oltre quel berretto fatto a cono che sempre portò in capo Vulcano, lo vestì il toscano artista della tunica e del pallio (4), come fece già al suo Alcmanene, coprendogli così le fiacche tibie sottili, che moveva di sotto a gran stento (5). Grande è Vulcano della persona, chè vasto e di gran taglia la dipinse Omero (6), ed è sbarbato, come il più delle volte lo vediamo rappresentato ne' monumenti d' Etruria (7).

I due giovani imberbi e palliati (l'uno de' quali si appoggia con la mano su 'l braccio dell'altro) sono i Dioscuri.

(1) Hom. Il. Σ, v. 382. Altri la chiamano Aglaia o Talia.

(2) Cic. de N. D. III, 23.

(3) Noi ammiriamo, dice Cicerone (De N. D. I, 30), questo Vulcano d'Atene fatto da Alcmanene; gli è in piedi e vestito: e' pare zoppo, ma senza deformità. — Gli Etruschi non pensarono in questo diversamente da Greci, e tutte le figure di questo dio ch'essi han graffito negli specchi, dipinto ne' vasi, scolpito nelle piètre, sono ben piantate su i loro piedi, e saldissime di gambe.

(4) E della tunica lo veste anche Omero, quando lo fa venire incontro a Teti, che era andata a trovarlo nella propria sua casa. Perchè riposti in un'arca d'argento i fabbrili strumenti, come s'ebbe strebbiato ben bene il viso affumicato, il collo, le mani e il petto peloso, sì vestì della tunica, δῦ δὲ χίτῶν', ed impugnato lo scettro andò barcollando alla volta di lei (Il. Σ, v. 416).

(5) . . . . ὑπὸ δὲ κνῆμαι ῥώοντο ἀραιαί. Loc. cit. v. 411.

(6) Il. v. 410. Cf. Buttm. Lex. p. 233 seq.

(7) Dempst. Etr. reg. II, tab. I. Winckel. Descr. delle pietr. inc. del Gabin. di Stosch cl. II, n. 597-599. Micali, Ant. mon. tav. XLVIII.

Noi avremo a discorrere nuovamente di loro, allorchè faremo parola degli altri due tripodi e delle figure che scolpite vi sono. Solo avvertirò frattanto, che sebbene uno de' Castori veggasi qui a portar le ali a' calzari, crediamo a buona ragione che provisto ne andasse il fratello ugualmente, imperciocchè Omero stesso die' ad ambedue un tale attributo (1); ma il tempo che tutto rode e consuma neppur le ali risparmiò al figliuolo del gran padre de' numi.

Quelle anatre che dicemmo cacciate bizzarramente fra i gruppi delle foglie che girano attorno al lebete, alludono certo al dio Bacco, siccome a Mercurio alluder potrebbero ugualmente le testuggini (2) che servono di base alle tre branche di lione, che formano i piedi del tripode. Chè se vuoi dirle a Venere allusive, sai già da Pausania (3) che la Venere celeste di Fidia premeva appunto col piede una testuggine (τῷ δὲ ἑτέρῳ ποδὶ ἐπὶ χελώνης βέβηκε), significandosi con questo, come pensa Plutarco (4), che la donna debb'essere taciturna e casalinga, perchè solo sta bene parlar col marito o per cagion del marito, e come le donne d'Egitto per imporsi la necessità di dimorare in casa non usavano mai scarpe (5), così la buona moglie per attendere al governo di sua famiglia non deve mai dilungarsi da casa, o esser lenta a partirne, quando necessità ve l'astringa. Ma di ciò basti, e dicasi brevemente alcuna cosa dell'altro tripode B, dove tornano a comparire i due Castori.

Vestiti sono essi della clamide, giovani ambedue ed imberbi (6) e camminando a grandi passi menansi dietro i proprj destrieri. Che se Polluce si piacque particolarmente della schermaglia delle pugna (7), Castore dell'esercizio della equitazione (8), vero è che da Omero furono detti ambedue ταχέων ἐπιβήτορες ἵππων (9), e così vennero il più delle volte rappresentati negli antichi monumenti romani, greci ed etruschi. Ed aggiungi che spartani erano essi d'origine, e dediti per ciò più che altri mai al maneggio de' cavalli (10), ed aggiungi

(1) Ξουθῇσι πτερύγεσσι δι' αἰθέρος ἀΐξαντες. In Dioscur. 13. Forse sarà chi amerà meglio riconoscere ne' due gemelli Zeto ed Amfione, noi cionostante preferiremo di vedere Castore e Polluce, per ciò che veniamo a dire in appresso. (2) V. Apollod. III, 10.
(3) Lib. VI, 25. (4) Præcept. connub. XXIX.
(5) Plut. de Isid. et Osirid. (6) Suida v. Διόσκουροι.
(7) Hom. Odys. Λ, v. 298. Cf. Theocr. Idyl. XXVII. Hor. lib. II, sat. I, v. 26 ed altrove. (8) Hom. in Dioscur. ed altrove.
(9) Ibid. v. 18. (10) V. Paus. in Lacon. et in Corinth.

ancora, se vuoi, che Giunone regalò loro due belli e generosi destrieri, perchè dai pittori e dagli scultori altresì furono sempre e ne' vasi e nelle medaglie e nelle pietre in compagnìa de' loro cavalli rappresentati.

Nel nostro bronzo Polluce ha nuda là testa, e pileato è il fratello. Così nel bassorilievo del museo Pio-Clementino descritto dal Visconti, Castore ha l'elmo sul capo, di che l'altro và senza (1). Il dotto autore però nulla ci dice del perchè manchi l'elmo a Polluce; ed io crederò, che togliendolo a lui gli antichi artefici volessero esprîmere con questo la diversa natura ed origine di questi due figliuoli di Leda, l'uno veramente immortale (Polluce) nato di lei e dal gran padre de' numi, mortale l'altro (Castore) nato di Leda e di Tindaro, perchè Stasino cantò:

Fu Castore mortale, e della morte
A lui toccò subir la fatal legge:
Era però immortal Polluce il prode (2).

Resta a dirsi del terzo tripode C, ch'è il più nobile ed elegante di tutti. Anche quì, se non erro, trovi i Dioscuri in que' due giovani palliati ed imberbi, e tanto simiglianti della figura e del volto. Dall'altro lato stanno due Sileni, e fra di costoro e i due Castori è un lione che sbrana una cerva, non mica un cavallo, come diresti alla prima guardando quel gruppo. A cotesta zuffa di animali (frequentissime a vedersi ne' monumenti bacchici sì greci come etruschi) (3) si aggiungono ancora tre altri Sileni, che vedi sdraiati su quella piccola spera, a cui sono raccomandate le verghe traverse del tripode. Nel terzo gruppo, che non potè nella tavola rappresentarsi, stanno Ercole e Jole, questa tutulata, quello vestito della pelle di lione.

Nulla io dirò dell'uso di cotesti tripodi, sia che servissero a' sacrificj, sia che diputati fossero in premio a' vincitori de' giuochi (4). Solo avvertirò, che quante volte mi accadde di vedere in su i vasi e le tazze vulcenti dipinti sì fatti arnesi, sempre li vid'io ne' vasi così detti di premio, cioè in quelli, dove o in uno o in altro de' quadri sono rappresentati de' giuochi, nè mai che mi rammenti in altri, dove rappresentati fossero de' sacrificj od altra sagra cerimonia qualun-

(1) Tom. IV, tav. XLIV. Ibid. tav. *b*, II, 5. 6.
(2) Ap. Clement. Alex.
(3) V. Micali, Ant. mon. tav. XLV. XCVIII. CXVI, 6. 7. 8.
(4) Donarem tripodas præmia fortium Graiorum. Hor. Carm. IV, od. 3. Cf. Paus. V, 17. Virg. Æn. V, 110.

que. Che anzi, siccome Omero, là dove parla de' funebri giuochi di Patroclo, fa che Achille offra in premio un tripode al più gagliardo de' lottatori (1), così per appunto nei vasi vulcenti troverai talvolta un tripode là dove si giuoca alla lotta, o alla lotta insieme e alle pugna (voglio dir del pancrazio) (2), comunque Omero non faccia parola di un tal giuoco, che non fu ammesso prima della Olimpiade XXXIII fra quelli d'Olimpia (3). E come dissi del pancrazio e della lotta dicesi ancora della corsa a cavallo (sebbene anche questo giuoco non fosse ricevuto negli olimpici prima della XXXIII olimpiade) (4) chè non una volta sola vid' io de' tripodi dipinti in que' vasi dov'era rappresentata siffatta corsa (5). Chè se è vero quel ch'io mi dico, vedi la ragione del perchè nei tripodi siano così spesso figurati i Dioscuri, cioè il più gagliardo pancraziaste che vanti l'antichità, ed il più famoso domator di cavalli, di quanti si piacquero mai dell'esercizio della equitazione.

Resta a dirsi del *braciere* (ἑστία o ἐσχάρα secondo Polluce (6) ed Aristofane) (7) che diamo delineato alla lett. D. I piedi elegantissimi che lo sostengono sono formati d'una zampa lionina, la cui parte superiore esce fuori dalla bocca spalancata d'un grifo. Ha questo braciere il suo coperchio, e bello è soprattutto il lavorio delle borchie, alle quali vengono raccomandate le maniglie per comodo di chi volea trasportarlo da un luogo all'altro (8).

Il *tirabrace* che vedi alla lett. E fù insieme con la *paletta* F ritrovato vicino al focolare medesimo, dove conservavasi ancora gran parte degli antichi carboni. È la paletta formata d'una mestoletta di metallo con manico lungo e ricurvo al da piedi, che finisce con una testa di papero, presso a poco come quelle che oggi costumiamo ancor noi: intantochè l'altra è una verga pur di metallo, e forata alla estre-

(1) Il. Ψ, v. 702.

(2) Mus. étrusque du prince de Canino num. 1645. Gerhard, Rapp. volc. p. 55. 155, (430). (3) Paus. V, 8. (4) Paus. l. c.

(5) V. Ambrosch, Vasi panaten. Ann. dell'Inst. 1833, p. 80, (1). Il sig. Depoletti conosceva ancora il disegno d'un vaso della raccolta del principe di Canino, dove eran tre giovani cavalieri correre a briglia sciolta un dopo l'altro, dov'è pure un tripode dipinto, siccome premio destinato al vincitore di siffatto giuoco. Nella cassa di Cipselo i tripodi sono destinati in premio a' vincitori della corsa pedestre. V. Paus. V, 17. (6) Lib. I, segm. 78. (7) Achar. 888.

(8) Anche questo bel monumento si conserva nel museo Gregoriano, dalla munificenza del regnante pontefice, aggiunto al Vaticano.

mità inferiore per adattarvi un manico di legno (1). Dove la verga finisce esce una mano che strigne un'asta fatta a spire che termina con testa di serpe, il qual serpe addenta un'altra mano più grande e ricurva, che serve per menar la brace, o per spanderla ed acconciarla sul braciere. Io non dirò che non fosse questa una idea ben stravagante e bizzarra del nostro artefice, solo dirò che un tale strumento ornato di tanti e sì diversi capricci, così finamente intagliato, e con tanto studio e diligenza condotto, dà chiaramente a conoscere quanto la civilissima gente toscana si piacesse di mettere la eleganza da per tutto, massime in quegli arnesi che diputati erano agli usi più nobili della religione; chè ben crediamo noi che il nostro tirabrace più che a' triviali ministerj della vita domestica, servir dovesse a' sacrificj, sia che tali sacrificj si facessero a comune onore di Bacco e di Apollo, sia anche di Minerva o di Mercurio e di Giunone, come indicano forse quelle teste di papero e di serpe, animali sacri quale ad una, quale ad altra di così fatte divinità.

SECONDIANO CAMPANARI.

---

d. SUR DEUX STATUES ÉGYPTIENNES REPRÉSENTANT L'UNE LA MÈRE DU ROI RAMSÈS SÉSOSTRIS, L'AUTRE LE ROI AMASIS.

(*Mon. de l'Inst. vol. II, pl. XL*).

Les deux statues que nous avons publiées sur la planche XL appartiennent au nombre des monumens de sculpture égyptienne les plus importants qui se trouvent à Rome. Toutes les deux y ont été transportées déjà du temps des anciens Romains, justes appréciateurs du grand mérite qu'elles ont sous plus d'un rapport. La statue Nro. A. a été trouvée dans la Villa Vérospi qui autrefois faisait partie des jardins de Salluste. Elle se trouve actuellement au vestibule du musée Capitolin, et, plus ancienne que tout le reste de près de dix siècles, elle en forme un des plus précieux ornemens (2).

(1) Noi ve ne trovammo ancora de' pezzi, comunque assai rosi dal tempo.

(2) La statue Nro. A a été publiée déjà dans l'ouvrage de Mori (Sculture del Museo Capit. t. I, pl. 34) et dans celui de Bottari (Mus. Cap. t. III, pl. LXXVI); mais loin de donner une juste idée du véri-

L'autre statue que nous avons représentée sous le Nro. B se voit dans le petit palais de la villa Albani. On sait qu' une grande partie des monumens de cette célèbre villa ont été trouvés dans la villa d' Hadrien près de Tivoli. La prédilection de cet empereur pour le culte et les arts de l'Égypte est bien connue et suffisamment constatée par la quantité de monumens soit véritablement égyptiens soit imitant le style égyptien qu'on y a trouvées. Il est donc bien probable que cette statue, ainsi que les autres monumens égyptiens qui se trouvent dans la villa Albani, provient de Tivoli.

Nous avons choisi ces deux statues comme échantillons de la sculpture égyptienne, parce qu'elles méritent en effet toute notre attention tant sous le rapport historique que sous le rapport artistique; et qu'elles peuvent être les représentants des deux époques les plus florissantes de l'art égyptien.

La statue de femme que nous examinons la première, porte trois inscriptions. Nous les avons fait graver à part sous les lett. *a*, *b*, *c*. L'inscription principale se trouve sur le pilier dorsal et doit contenir, d'après l'usage constant de ces monumens, les noms et les titres du personnage représenté. La fin de cette légende est malheureusement brisée; mais nous avons facilement pu la restaurer parce qu'elle devait contenir le nom propre de la reine que nous trouvons deux fois répété sur le modius (1). Voici comment nous croyons devoir interpréter toute l' inscription : « La reine, mère du roi, la royale mère du Horus fort, seigneur des deux pays, *Soleil gardien de la Vérité approuvé par le Soleil*, seigneur des diadèmes, *l'aimé d'Ammon Ramsès*, vivifiant comme le Soleil, la divine épouse, la royale épouse, la grande maîtresse des deux pays, *Touéa*, la vivifiée ».

table style de l'original, ses publications ne sont pas même exactes dans les proportions principales, ni dans les inscriptions. Les restaurations n'y sont pas non plus marquées, et, bien naturellement, le texte est encore beaucoup moins satisfaisant.

(1) Nous renvoyons le lecteur pour l'analyse spéciale de chaque groupe et pour la justification des traductions que nous allons donner des différentes inscriptions, au complément philologique de cet article que l'on trouvera aux Observations du prochain cahier des Annales.

Nous avons déjà fait observer que le nom de la reine se lit deux fois sur le modius. Il y est précédé, des deux côtés, par les deux cartouches contenant les noms de son royal fils, les mêmes qui se trouvent encore dans l'inscription du pilier dorsal. Devant chacun des six cartouches du modius, on voit un serpent royal, ou basilisque, le symbole ordinaire du pouvoir royal, l'*οὐραῖος* d'Horapollon (I, 1), qui s'écrit en hiéroglyphes ⲱⲣⲱ, et qui sans doute est le même nom que le mot copte ⲟⲩⲣⲱ, le roi. Tant les serpens que les cartouches sont surmontés de disques solaires, symbole du dieu Ré ou Soleil qui était le type céleste du roi terrestre.

La troisième inscription est placée au-dessus d'un personnage royal, représenté en creux sur le côté gauche du pilier dorsal. Nous y lisons: « La royale fille, la royale épouse, *Hont-sché-ré*, la vivifiée ».

En résumant le contenu de ces inscriptions, nous apprenons que la statue représente la mère du grand Ramsès-Sésostris, et par conséquent l'épouse du roi Ménephtha I, qui, d'après Rosellini, règnait à la fin du 17me, d'après Wilkinson au commencement du 14me siècle avant notre ère. Quant à notre propre opinion sur l'époque où il faut placer le roi Ménephtha et sa femme Touéa, nous nous réservons de l'énoncer lorsqu'aura paru l'article (1), que prépare notre secrétaire général M. le chev. Bunsen sur la chronologie égyptienne, travail qui mettra nos lecteurs à même de juger dans son ensemble le système chronologique que nous croyons devoir suivre pour l'ancienne histoire égyptienne.

En nous bornant à quelques observations concernant la personne même de la reine Touéa, nous ferons remarquer d'abord, qu'on n'a encore trouvé son nom sur aucun monument du roi Ménephtha, son époux. On voit au contraire plusieurs fois ce roi accompagné d'une autre épouse qui s'appelle ⲥⲉ-ⲧ-ⲣⲏ, Setré (fille du Soleil). C'est elle qu'on trouve représentée par exemple dans le tombeau même du roi Ménephtha, ouvert par Belzoni. Notre célèbre collègue

(1) Voy. notre Lettre sur l'alphabet hiéroglyphique p. 9.

et ami, M. Rosellini, en conclut (1), que la reine Touéa doit avoir été la première épouse de Ménephtha. Mais la reine Setré y est appelée, d'après l'inscription même que M. Rosellini donne sous n. 111, « la *défunte* femme royale » etc. Elle doit donc être morte avant le roi Ménephtha, ce qui nous porte à croire plutôt, que la reine Touéa fut son épouse en secondes noces, celle qui lui a survécu.

Il y a un autre fait qui vient appuyer cette opinion. Tout en laissant de côté la question sur la diversité de Ramsès II et de Ramsès III qui est toujours encore combattue par les savants anglais, il est certain que le grand Ramsès devait arriver très jeune au trône, puisque, selon les listes de Manéthon, il a règné 66 ans, et que les monumens nous confirment au moins la 62me année de son règne. Or si nous présumons que lui ou son frère ainé était encore mineur, lorsque leur père Ménephtha mourut, et que sa mère Touéa a gouverné, pendant quelques années, l'Égypte au nom de son fils royal, plusieurs énigmes se résolvent, qui jusqu'à présent embrouillaient encore l'histoire de cette époque. Quant à notre inscription, cette supposition nous expliquerait aussi le groupe de la plante et de l'abeille, titre royal que la reine Touéa reçoit au commencement de la légende principale, et qui n'appartient proprement qu'aux rois seuls. Outre le cas dont nous parlons, nous ne connaissons qu'une seule exception à cette règle; c'est la reine Amensé, qui pendant que son fils, le roi Toutmosis III (Ré-men-to), était encore mineur, prend ce même titre sur tous les monumens que nous avons encore de son règne.

Il est probable toutefois que le règne de la reine Touéa ne dura pas long-temps; car nous trouvons très peu de monumens qui portent son nom. M. Rosellini (2) cite encore une représentation sur les murs intérieurs du Ramesséum, où l'on voit Ramsès III placé entre deux femmes, dont l'une porte le titre de royale épouse, l'autre celui de royale mère. Malheureusement le cartouche de la mère est rompu au milieu

(1) Mon. dell' Egitto e della Nubia vol. I, p. 251.
(2) Mon. St. t. I, p. 271.

et ne conserve que le vautour, symbole de la déesse Mout (1) au commencement, et deux feuilles de roseau à la fin. Cette variante a de quoi nous surprendre : mais elle paraît être confirmée par la confrontation d'une variante semblable publiée par M. Wilkinson (2) et qui nous présente également les deux feuilles au lieu de la feuille et de l'aigle.

La vénération toute particulière que le roi Ramsès III avait pour sa mère, ressort encore du récit de Diodore de Sicile (3). Il nous dit, qu'une statue, haute de vingt aunes et représentant la mère du roi, était placée à côté de la statue colossale du roi, dans la seconde cour du prétendu tombeau d'Osymandyas, que nous persistons à regarder comme identique avec le Ramesséum, malgré la réfutation ingénieuse de M. Letronne. Cette statue, au dire de Diodore, portait sur sa tête trois diadèmes, indiquant, qu'elle était fille, femme et mère d'un roi (4). Nous devons regretter que notre statue a perdu les ornemens sur son front. Il est cependant sûr, qu'on y voyait originairement un serpent royal au-dessus de la tête du vautour, dont on aperçoit encore le corps, les ailes et les pattes en forme de coiffure. Nous avons fait indiquer tous les deux dans les contours du profil, qu'on voit sur notre planche A, *e*. Les *βασιλεῖαι* de Diodore ne pouvaient pas être autre chose que de tels ornemens. Or, si nous reconnaissons dans la coiffure de vautour, propre aux déesses mères ainsi qu'aux reines mères le symbole de la maternité

(1) Mout, la Mère, est un surnom bien connu d'Isis. Voy. Plut. de Is. p. 374, qui l'écrit Μοῦθ. Le vautour doit être ici, selon l'usage des cartouches, le symbole de la déesse et non pas celui de la mère royale elle-même.

(2) Mat. Hiérogl. P. II, pl. II, i. j. 15. — Il est vrai que M. Wilkinson croit y voir le nom de la femme du roi Aménophis III, mais cela ne nous paraît guère admissible.

(3) Lib. I, ch. 47. — De l'autre côté du roi, dit-il, était placée la statue de sa fille. Nous croyons que cette assertion, comme plusieurs autres de ce récit d'ailleurs bien respectable, est erronée, et que c'était plutôt sa femme qu'on voyait faire pendant à sa mère.

(4) Ἔχουσαν δὲ τρεῖς βασιλείας ἐπὶ τῆς κεφαλῆς, ἃς διασημαίνειν, ὅτι καὶ θυγάτηρ καὶ γυνὴ καὶ μήτηρ βασιλέως ὑπῆρξε.

royale, et dans le basilisque au-dessus, celui du pouvoir royal qu'elle partageait avec son époux, nous sommes assez disposés à voir en troisième lieu dans le modius le symbole de sa naissance royale; car le modius en effet est en Égypte un attribut presque exclusif des filles royales (1). Il est vrai que ce titre ne se trouve pas dans l'inscription du pilier dorsal; mais cette omission se rencontre aussi ailleurs (2), et n'a rien d'extraordinaire.

La princesse appelée Hon-t-sché-ré, ou sans l'article féminin, Hon-sché-ré (3), qu'on voit représentée sur le pilier dorsal, dans une attitude qui marque le respect, était d'après sa légende une royale fille, et une royale femme. M. Rosellini pense qu'elle était sœur de Ramsès III et avait épousé un roi étranger, ou bien que le titre d'épouse royale n'était ici qu'honorifique. Nous faisons remarquer à cet égard, que parmi les rois étrangers on ne pourrait ici penser qu'aux rois de l'Éthiopie; et nous croyons que même dans ce cas le nom de ce prince aurait été ajouté. Mais en tout cas il serait étonnant de voir occuper une place aussi honorable que celle à côté de la mère du roi, à une de ses sœurs mariée à un prince étranger. Nous n'avons pas plus de raison pour voir dans cette dénomination un simple titre honorifique, supposition qui ne saurait s'appuyer sur aucun autre exemple, et qui en général ne nous paraît pas très-heureuse. Nous croyons que le titre ⲤⲞⲨⲦⲚ̀, lorsqu'il est employé sans autre désignation plus spéciale, ne se rapporte jamais qu'au

(1) Il se trouve même ordinairement sur les têtes des petites figures déterminatives après les noms propres des filles royales. Voy. Ros. M. St. vol. I, pl. add. XIII et ailleurs. — Les deux seules exceptions que je connaisse sont une tête de Ramsès III au Musée Britannique, et une autre de Ramsès IV chez Ros. M. R. pl. XVI, 3. Quoiqu'hommes, ils portent le modius sur la coiffure.

(2) Voy. par exemple la fille de Ramsès III chez Ros. n. 113, l., et une autre chez Wilkinson M. H. P. II, pl. II, i. j. 13.

(3) Dans le cartouche de cette princesse représentée chez Ros. M. St. vol. I, p. 271, le second signe du nom est le van ϧ ou ϣ, au lieu du vase, ⲛ, que l'originale présente. C'est pourquoi son nom y est transcrit Haschtschéré au lieu de Hontschéré.

Pharaon régnant ou à un de ses prédécesseurs. Dans notre inscription, le premier COⲨⲦⲚ̀ ne peut pas se rapporter au roi Ramsès, à cause du second titre; il doit donc se rapporter au roi Ménephtha I, et nous croyons avec Rosellini, que Honschéré était fille de Ménephtha et sœur ou belle-sœur de Ramsès. Le second titre nous apprend de plus, qu'elle était aussi femme de Ramsès. Aucun témoignage précis, que je sache, ne nous prouve que c'est aux anciens Pharaons que les Ptolémées empruntèrent l'usage d'épouser leurs sœurs. Mais le fait dont nous parlons et auquel nous en pourrions ajouter encore d'autres semblables, peut bien nous le rendre probable. Ce fait nous paraîtra moins extraordinaire encore, si nous présumons que cette princesse était née d'une autre mère que Ramsès. Nous ne voulons d'ailleurs pas décider, si elle était la première, la seconde ou la troisième femme de Ramsès; car les monumens nous nomment encore deux femmes et 32 enfants du roi Ramsès.

Le nom de *Honschéré* nous rappelle tout naturellement celui de la reine qui dans les listes de Manéthon précède immédiatement celui de Ramsès-Sésostris, et qui ne s'est nullement rencontré jusqu'à présent sur les monumens. Il se trouve même dans quelques-unes de ces listes redoublé, et varie chez les différens auteurs entre les formes de Χενχέρης, Ἀκενχέρσης, Ἀκένχρης, Χεβρὴς et Χεῤῥῆς. Nous sommes portés à croire, que précisément notre reine *Honschéré*, épouse de Ramsès, a donné occasion à cette méprise des auteurs des extraits de Manéthon. Ils l'ont probablement confondue avec sa mère Touéa, à laquelle Manéthon pourrait avoir assigné quelques années d'une régence dont elle devait se charger pendant la minorité de son fils. Mais nous nous dispensons ici d'entrer dans des recherches plus détaillées sous ce rapport.

Quant au mérite artistique que nous devons assigner à notre statue, il faut bien avouer que le style noble et grandiose qu'on ne saurait méconnaître dans ces contours simples et dans cette pose assurée et calme, est bien digne de l'état florissant dans lequel l'art égyptien s'est maintenu pendant

cette glorieuse époque de la puissance pharaonique. Pour faire encore mieux ressortir la supériorité de ce style, nous avons fait graver sous la lett. A, *e*. la même statue en profil, à côté d'une statue de reine du temps des Ptolémées, qui se trouve comme pendant de la mère de Sésostris au vestibule du musée capitolin. Les contours ondulants et peu gracieux du sein, du ventre et des jambes sont peut-être encore plus marqués dans l'original que dans notre dessin. Mais, nous devons différer toutes les réflexions ultérieures que nous serions portés à ajouter ici, jusqu'à l'article que nous avons promis de consacrer spécialement à une discussion des différentes époques de l'art égyptien. Nous nous bornons à faire observer qu'aussi le soin technique qu'on a mis dans l'exécution de cette statue lui donne encore un mérite particulier et lui assure une place à côté des meilleures statues égyptiennes qui se soient conservées. Le granit, dont elle est faite, est d'un brun foncé et presque noir, d'une espèce bien rare et d'un grain très fin. Malgré cette matière bien précieuse, la statue doit avoir été peinte, au moins en partie. Nous avons trouvé des traces indubitables d'une couleur rouge au modius. Aucune autre partie du corps n'en a conservé, ni les hiéroglyphes, qui sans doute étaient ou peints ou remplis d'un mastic colorié, comme on l'a observé sur d'autres monumens (1). La statue bien précieuse du roi *On*, père d'Osortasen I, qui appartient à M. le chev. Bunsen, et dont nous parlerons ailleurs (2), a parfaitement bien conservé la couleur rouge dont les hiéroglyphes du trône étaient peints.

Nous avons indiqué dans notre dessin les restaurations que le sculpteur François Maratti de Padoue a faites par ordre du pape Clément XI (3). Les parties modernes sont le pied gauche au-dessous du genou, le pied droit depuis la cheville; à la tête le nez et toute la partie inférieure du visage; enfin une partie du sein gauche. Nous avons déjà dit que sur le front il manque le serpent royal et la tête de vau-

(1) Ros. M. C. t. II, p. 161.
(2) Voy. Bulletin 1837, p. 122.
(3) Winckelmann, Stor. delle a. d. d. lib. II, cap. II, §. 18.

tour. Le trou régulièrement taillé au front nous prouve que ces deux parties saillantes n'étaient pas du même bloc de pierre, mais qu'elles y étaient encastrées. Un autre trou semblable qui se trouve sur le sommet du modius nous indique que la statue portait encore un autre ornement au-dessus, qui consistait peut-être en des plumes droites semblables à celles que nous voyons chez Rosellini M. St. pl. XIX, n. 22, ou bien en des serpens et vautours, comme à la pl. XI, n. 42.

Le vêtement bien serré qui entoure toute la figure n'est presque visible qu'au-dessus des chevilles. Le large collier qui le borde en haut est en partie caché par la riche chevelure qui tombe jusque sur le sein, se terminant en une multitude de petites dresses. On voit sur les mammelons un ornement en forme de roue que l'on rencontre assez souvent aussi ailleurs. La main gauche tient une tige avec trois boutons de fleurs; la main droite un objet semblable à un bandeau ou mouchoir dont nous ne saurions définir la signification.

La rupture du pilier dorsal a aussi emporté la partie inférieure de la reine Honschéré. Par une méprise du sculpteur Maratti cette partie a été restaurée en homme; nous lui avons rendu son véritable caractère sous Nro. A, *b*.

La seconde statue, celle que nous avons représentée sur notre planche sous la lett. B est travaillée en granit noir, et avec beaucoup de soin. La plus grande partie de la coiffure avec l'uræus, et le nez sont modernes, ainsi que tout le bras droit, la main gauche, la partie du milieu du tablier, et la partie inférieure des pieds.

L'inscription du pilier dorsal est cassée en haut et en bas; et en outre la plus grande partie des hiéroglyphes ont été effacés à dessein, sans doute pour remplir les lacunes du stuc et pour y mettre une autre inscription, comme on l'a fait si souvent ailleurs. Le stuc est tombé depuis, et nous ne pouvons examiner que les hiéroglyphes qui sont restés de l'ancienne inscription. Mais ces restes suffisent pour restaurer avec la plus grande certitude la partie supérieure de l'inscription, celle qui est la plus importante. Voyez cette restauration que nous avons fait graver sous la lett. B, *d*.

La seconde partie de l' inscription est trop incomplète pour que nous puissions hasarder une restauration. Voici donc la traduction du commencement qui, comme dans la première statue, doit contenir les noms et les titres du personnage représenté:

« Le roi, le fils du Soleil de son germe, *Aah-mas*, aimé par Chnouphis le grand seigneur d'Éléphantine ».

Aah-mas (le jeune Lunus), n'est autre que le roi dont Hérodote (1) nous parle sous le nom d'*Amasis*; c'est lui qui abandonna son roi légitime Apriès et le suivit sur le trône, élu par le peuple révolté; c'est lui qui à son tour fut attaqué par Cambyse et après un règne heureux eut encore le bonheur de mourir avant que l' Égypte tombât entre les mains de ce roi barbare, auquel son fils ne put résister que pendant quelques mois; c'est lui enfin qui permit le premier aux Grecs de s'établir en Égypte en leur donnant Naucratis pour habitation.

C'est donc de son temps que les rapports entre la Grèce et l'Égypte commencèrent à devenir plus fréquens et plus intimes, rapports qui ne pouvaient rester sans influence marquée sur l' histoire de l'art de ces deux peuples. Mais à mesure qu'à partir de cette époque l'art des Grecs se développa et monta rapidement au sommet de sa perfection, celui des Égyptiens succomba sous la supériorité de cet esprit nouveau, dont il était incapable de se laisser pénétrer pour en recevoir une vie nouvelle.

Notre statue n'appartient pas encore à cette époque de décadence; elle se joint au contraire dignement aux monumens de la XXVI dynastie, celle des Psamétiques, sous le règne desquels l'art égyptien prit encore une fois un nouvel essor, n'atteignant pas sans doute la simplicité classique de l'ancien temps, mais ne se perdant pas non plus dans le goût maniéré et corrompu du temps des Ptolémées.

R. LEPSIUS.

(1) II, 178.



III. PITTURA.

a. LE TRE GRAZIE, DIPINTO PARIETARIO.

(*Monum. ined. dell'Inst. Vol. II. Tav. XLVII*).

Le trè non mai disunite sorelle, figlie di Giove ed Eurynome, hanno dato fin dalle primitive epoche dell'arte argomento alle opere de'più insigni tragli antichi artisti, fra cui ci vengono ricordati Tectæus ed Angelion. Secondo il sistema generalmente ammesso dagli artefici greci già non fu stimato tanto degno di premio colui che cercava primeggiare per nuovi trovati e strane e capricciose invenzioni, quanto quegli che sapeva con maggior intelligenza sviluppare di più il pensiero già concepito dai venerandi suoi antenati. Siccome peraltro le rappresentazioni delle Grazie vestite si rassomigliano fra loro per il generale adoperatovi motivo, così pure spettano alla medesima concezione tutti quanti i gruppi che conosconsi delle trè leggiadre sorelle rappresentate del tutto nude. Questa nostra osservazione intanto non mica intende a questo che voglia stabilire non ne fosse anche grande ed amena varietà fralle diverse sculture e pitture che ritraggono il nostro soggetto, ma anzi che mentre la sostanza del concepimento fu ritenuta invariabilmente da ogni posteriore artefice, pure ognuno si sforzò a mostrare ingegno e virtù in spargendo vezzi nei particolari, di cui l'insieme non potea essere alterato. Mercè questa savia economia la maggior parte degli antichi monumenti, ancorchè siano lavorati da mediocri artefici, offre quello stabile carattere e quella perfezione, che rende all'arte antica quella organica e cosmica armonia, di cui pur troppo diffettano le moderne scuole di scultura e pittura. Il contorno di un gruppo delle trè Grazie che stava

dipinto a fresco sul muro d'una camera in Catania (1) e di cui dobbiamo il disegno alla cortese amicizia del sig. Capitan Maler, incaricato di S. A. R. Badense presso la S. Sede, comprova interamente la nostra proposizione. Chi guarda di volo questo veramente garbato insieme, giudicherà che il nostro gruppo non presenta altro che una copia della ben nota pittura dissotterrata in Civita e pubblicata dagli Ercolanesi Accademici (2); un particolare esame peraltro mostra non solo variazioni, ma, si può dirlo senza timore di stravaganza, motivi alquanto più scelti e meglio intesi di quella assai nota pittura. Consiste la principale differenza in questo che la mezzana figura non prende parte all'azione a cui son mosse le braccia delle due sue sorelle, perciocchè tiene ambedue le mani riposate sulle spalle di quelle. In questo modo il nostro gruppo comparisce piuttosto unito e mostra quella posatezza, che nelle pitture legate strettamente coll'architettura, s'acconcia tanto bene. Non si può determinare se ugual motivo atteggia le braccia delle altre due Grazie che restano scevre d'attributi, anzi totalmente nascose dietro la figura di mezzo (3). Nella pittura di Civita ne si mostrano le mani sopra le spalle, senza che v'aggiungano peraltro un migliore aspetto. Dobbiamo dare la preferenza ancor per queste particolarità al nostro gruppo senza pretendere intanto che quello di Civita sia dal nostro superato per purità di disegno e perfezione di stile. Tutt'al contrario dobbiamo confessare che su questo punto il nostro dipinto non può compararsi in nessun modo coll'altro surriferito; sono manifeste le decise trascuranze dell'

(1) Vedi la tavola antecedente dei nostri Monumenti e la soda spiegazione che ne ha data il suddetto nostro fautore ed amico pagg. 58-61.

(2) Pitture d'Ercolano Vol. III. Tav. XI.

(3) Cf. Museo Chius. Vol. I. Tav. XCIX. 3.

antico pittore, il quale non ha voluto nemmeno esprimere il rilievo con cui si staccano le mani che la figura di mezzo soprappone agli omeri delle due compagne; senza parlare delle mal operate estremità inferiori di tutte e trè, che indicano appena la direzione dei principali contorni. La fedeltà che all'antiquario si domanda non ci ha permesso di farne fare una traduzione sul gusto del Sante Bartoli, e più ci ha piaciuto contare sopra l'intelligenza dei nostri lettori, i quali ameranno piuttosto di avere una semplice copia dell'antica composizione invece di essere ingannati da moderni vezzi. L'artista può a suo talento ridurre siffatto disegno, mentre il savio archeologo facilmente saprà apprezzare i germi del più bello nell'arte, di cui questa dozzinale opera è ricca d'assai.

Nella surriferita pittura di Civita le trè figlie d' Eurynome tengono per attributi fiori, spiche di grano, ed una mela; e sono le spiche e le mele i più costanti contrassegni che sogliono avere le Grazie. Con questi appunto si vedono sopra un intaglio in corniola che porta il nome del greco artista in questa forma ΥΔΡΟΥ. Quì tu vedi come la mezzana figura addita il pomo che tiene la sorella a destra, mentre l'altra mano posa sovra alle spalle di quella colle spiche di grano. Simile motivo s'osserva in altra corniola che appartiene alla collezione del principe di Piombino e forse pure in un'onice, dove l'azione del destro braccio non resta tanto manifesta. Più rassomigliante alla nostra pittura è il soggetto di bello plasma di smeraldo, il quale presenta un gruppo del tutto identico col nostro, meno che la Grazia di mezzo guarda a sinistra invece di essere rivolta a destra. Meno chiaro è l'uno degli attributi, il quale tanto potrebbe essere una corona di fiori quanto le suddette spiche di grano (1), mentre l'altra porge il noto pomo. A

(1) Cf. Museo Worsleiano. Vol. XXI. 1.

destra di siffatto gruppo sta una colonnetta con sopravi una rovesciata oenochoe, alla quale corrisponde altro vaso maggiore, una specie d'idria, che stà a sinistra per terra. Non cito altre pietre perchè queste sole ci fù dato osservare in ben eseguite impronte tolte dalla insigne e ricca collezione di gemmarie dovizie che da molti anni stà con massima cura ed intelligenza raccogliendo il benemerito sig. Tommaso Cades. Non sò se esistano altre pietre che ne apprestino motivi dai nostri diversi. Anche queste peraltro ci danno a credere che assai fu tenuta in pregio la composizione delle trè Grazie, la quale pel suo insieme non ebbe verun cambiamento nel corso di varj secoli.

La natura del soggetto ed anche l'indole degli attributi fà sì che le nostre Grazie se non stassero riunite in questo solenne gruppo, facilmente ne sarebbero dichiarate per Ore; e fralle rappresentazioni delle Grazie vestite non è riuscito e non riuscirà tanto presto di fare sempre con esattezza cotale distinzione. È meno difficile di riconoscere le figlie di Eurynome in quel bassorilievo d'arcaico stile pubblicato da Cavaceppi (Raccolta III. 13) ed oggi esposto nel museo Chiaramonti (IV. 358. cf. Platners Beschreibung von Rom. Bd. II. 2. p. 62.), il quale ce le presenta appunto in quell'atteggiamento di cui parla l'omerico inno ad Apolline v.196, cioè l'una stringendo la mano dell'altra.

— — ἀλλήλων ἐπὶ καρπῷ χεῖρας ἔχουσαι.

L'ara borghesiana, che mostra il medesimo motivo è forse l'unico monumento che distingue spiegatamente le Grazie dalle Ore, mentre in altri simili trè donne possono essere spiegate ugualmente per quelle o per queste. Penso al bassorilievo capitolino del Callimaco (1), in cui alle trè donne di simile significato precede un Satiro con pedo e nebride nelle

(1) Museo Capitolino Vol. IV. tab. 43. cf. Platners Beschreibung von Rom Vol. III. 1. p. 211-212.

mani. Lasciando a parte che non è manifesto l'attributo che tiene la prima di esse, il fior di loto nelle mani della mezzana pur troppo ci fà pensare all'analogia del pomo che trovasi nelle mani delle nude Grazie, che quasi non possiamo farne a meno di spiegar l'uno attributo dell'altro soltanto variante, essendochè tanto il fior di loto quanto il pomo formano i solenni distintivi della Venere, da cui pur l'ebbero le Grazie. Del tutto analoga a questa rappresentazione mostrasene altra del Museo parigino (1), in cui le trè donne in questione vengono guidate dal barbato Bacco medesimo, dove peraltro compariscono più decise, siccome divinità delle stagioni. Offresi al confronto con ambedue questi soggetti quel singolare bassorilievo dove a capo di sette donzelle comparisce ùn mostro con testa e piedi di bue, il quale ne tiene afferrata una per le mani, strascinandola verso un altare che scorgesi a destra (Clarac. l. c. pl. 145, V. 168.), ma, oltrechè ritrae tutt'altro soggetto, non ci permette di trattarne la poco assicurata autenticità del marmo (Miiller, Manual. p. 612.)

Non è scopo nostro di scrivere una monografia intorno le rappresentazioni delle Grazie ; cerchiamo di spiegar soltanto quello che ha rapporto alla nostra tavola. La camera dalla cui parete questa pittura fù ritratta avea di rincontro il ratto d'Europa. Esiste o non esiste rapporto fra l'uno e l'altro soggetto ? Per rispondere a siffatta questione noi dobbiamo permetterci un'altra digressione.

Il solido ingegno di E. Q. Visconti scopriva il rapporto che vige fra il gruppo delle Grazie e quel risanato genuflesso che ad Esculapio porge i suoi ringraziamenti sopra il bassorilievo del Vaticano (2), dove secondo gli avver-

(1) Clarac, Musée de Sculpture pl. 132. V. 110.

(2) Pio Clementino Vol. IV. 13. Non sò se pare troppo ricercata erudizione, se rammentiamo, in occasione del rapporto esi-

timenti di quell'insigne archeologo le Grazie appunto esprimono l'azione di gratitudine in cui si vede il suddetto divoto. Il bassorilievo capitolino (1) riunisce pure le Grazie al ratto d'Ila per le Ninfe e questo per additare l'occasione in cui fù ordinato secondo la sottoposta iscrizione questo marmo, cioè *ex voto*. Questo rapporto per quanto sia sottilmente discoperto credo peraltro che non sia l'unico che nel capitolino bassorilievo scorgesi fra il gruppo delle Grazie e la ritrattavi scena. Con questo non voglio additare le numerose relazioni che esistono fralle Grazie e le Ninfe da cui Ila vien tolto, ma piuttosto l'amorosa scena, di cui le trè divine sorelle son testimonj. Codeste che tengono almeno uno degli attributi d'Afrodite per solenne nelle opere di marmo, perchè non possono comparire in erotico rapporto, tanto più quanto anche i poeti gli danno l' Amore per famigliare compagno (2)? E siccome le Grazie sono testimonj del ratto d'Ila, sia per avventura ossia per finezza dell'antico artista, così pure sono *del ratto d'Europa* testimonj fralle pitture della camera di Catania.

E. Braun.

stente fralle trè nude donne ossian Grazie, ed il divoto risanato dall'Esculapio, quelle Ninfe, di cui ci ha conservato una notizia Pausania, e le quali per la loro virtù risanatrice facilmente potrebbero trovarsi in stretto rapporto col dio della medicina. Paus. V. 5. 11.

(1) Mus. Capitol. IV. 54.

(2) Horat. I. XXX. 5. *Fervidus tecum puer, et solutis Gratiae zonis.* cf Gori, Mon. s. Columbar. libertor. et servor. Liviae Aug. Flor. 1727. Tab. VI. e Platner l. c. II. 2. p 32. 7. Sarcofago colle Grazie ed Amori (infernali). - Di antico sì ma frammentato bassorilievo di marmo, che pare riunisca ad Amore, di cui sono rimase le ale, ed al toro d'Europa il gruppo delle unite Grazie, si tratterà in altra occasione.

b. DE AMPHORA QUADAM GALASSIANA LITTERATA.

(*Mon. ined. dell'Instit. vol. II. Tab. XLIV. b.*)

Memorabilis tum propter picturae argumentum e vitae quotidianae consuetudine petitum tum propter inscriptionis haud adeo vulgarem et ambitum et rationem ea amphora est, cuius effigiem insigni possessoris liberalitate, felicissimi in indagandis antiquitatis reliquiis Galassi, in Monumentorum tabula XLIVb. proponere licuit, effossa illa ex terra prope urbem Caere quae hodie Cervetri appellatur, picta autem colore nigro, quo fulva superficies distincta est.

Ac quod ad argumentum attinet, non ignoramus equidem grandem exstare in pictis vasis earum rerum multitudinem, quae ex usu vitae communi haustae sint. Sed tamen harum una pars cum deorum heroumque religione, longe uberrimo etiam horum monumentorum fonte, certo quodam vinculo continetur: quo referimus ludorum exercitiorumque repraesentationem sive palaestricorum sive militarium; altera pars quaedam, magis ea coniuncta cum privata domesticaque vita, in iis versatur, quae cum prospera et insolita hominibus evenirent, festo aliquo apparatu solenniter celebrarentur: quo pertinet ceremoniarum frequentia nuptialium; tertia denique omnino ad lautiorem liberalioremque vitae usum et quandam luxuriam spectat, velut quae haud exiguo numero vasa reperta sunt ad cultum ornatumque muliebrem pertinentia. Sed paucis adhuc exemplis de iis argumentis constat, quae petita sint ex opificiis et siquae negotia quaestus exercendi caussa fiunt. Cujusmodi tria potissimum commemorare conducit: unum illud, cum sacci lana vel potius silphio repleti penduntur coram Arcesila rege Cyrenaicae: quo de non improbabiliter, si a nominum quorundam interpretatione Graecorum

recesseris, Illustr. dux de Luynes disputavit in Annal. Institut. a. 1833. p. 56. seqq. coll. Monum. ined. vol. I. tab. XLVII (1). Alterum exemplum vas Berolinense (2) praebuit, in quo officinam aerariam proponi versatissimus in hoc genere monumentorum interpres Aemilius Braunius nuper docuit (Bullett. a. 1835. p. 166. sqq.); ab eodemque repertum tertium quoddam nouimus necdum editum nec scripto explicatum, exhibens ipsam vasorum fictilium fabricam. Quartum denique nunc addituri sumus, posteaquam de altera, quam ab initio significabamus, re paucis monuerimus.

Etsi enim non adeo rara litterata vasa sunt, quorum inscriptio singulorum nominum vel exclamationum cohortationumve brevitatem excedat, tamen primum dolendum est magnam harum inscriptionum partem, imprimis illarum quas editas habes in Museo Etrusco principis de Canino, tam expeditu esse difficilem, ut quo potissimum modo miram saepe et prorsus singularem scripturam vel legas vel emendes vel interpretere, prope desperandum esse videatur. Deinde autem cum etiam inscriptione notabilem hanc, in qua explananda versamur, amphoram diximus, non tam cogitavimus de plena aliqua sententia, quae integra enuntiatione grammatica efferatur: cuiusmodi rarum exemplum velut apud Millingenium Mon. ined. I, p. 86. tab. XXXVI. exstat et in Museo Borbonico vol. IX. tab. XXVIII, epitaphium praebens integro disticho elegiaco comprehensum: quam illud potius genus significavimus, cum *mutui* sermones fiunt duarum vel complurium personarum. Quod genus constat ab tenuissimis initiis profici-

(1) Vide nunc eruditam Welckeri commentationem in novissimo fascicolo Musei Rhenani p. 140. sqq.

(2) In Gerhardi indice monumentorum Museo Regio Berolinensi recens comparatorum n. 1608.

sci; neque enim, sicubi in uno eodemque vasculo duplex scriptum est καλός, vel una haec continuitate inter se continentur vel mutuae societatis vinculo omnino carent, sed distribuenda fere duabus personis sunt, quarum altera cogitatur acclamare, affirmare altera: id quod facile colligitur ex paullo copiosioribus, quale e. c. est ὁ παῖς καλός· καλὸς ναίχι (1). Ab his vero initiis profecti ad eam diverbiorum ubertatem progressi sunt, quam duobus nuper documentis cognovimus longe omnium luculentissimis. Alterum illud monumentum dico Musei Monacensis, in quo adulescentis victoriam mutuis sermonibus persequuntur Dorotheus victor, Memno sodalis et Nicolas paedotriba: quos sermones primum transcriptos ab Th. Panofka eo libro quem de vasorum veterum nominibus edidit p. 35, commemoratos etiam cum similibus aliis sed brevioribus in Ed. Gerhardi praestantissimo de vasis Vulcentibus commentario (Annal. vol. III. p. 188.), nuper demum in Annal. vol. V. p. 357. sqq. post Welckeri curas (ibid. p. 235. sqq. coll. Monum. I. tab. XXXIX.) Ricardus Lepsius ita explicavit, ut nihil iam desiderari videatur. Secundo in loco habenda est iucunda illa hirundinum ver nuntiantium salutatio, cui felicissimus interpres Th. Panofka contigit in Annal. vol. VII. p. 238. sqq. coll. Monum. vol. II. tab. XXIV. Tertium autem exemplum repperisse nobis visi sumus in hac, ad quam illustrandam iam accedere licet, amphora Galassiana.

(1) Talia vix ulla vasorum collectio est quin aliquot exempla offerat. Velut ex eo indice, quem his ipsis diebus Ioannes de Witte prodidit (Description d' une collection de vases peints et bronzes antiques provenant des fouilles de l'Étrurie. Paris 1837.) huc pertinent n. 83. 97. 140. 171. et praeter cetera n. 135. cum triplici inscriptione: Ὁπλόθεος καλός· ναίχι. — Θεόδωρος ὁ παῖς καλὸς ναίχι. — Καλὸς Ἐπέλειος· καλός.

Eius habemus quod nobis integritatem gratulemur: neque enim praeter quinque frustula quicquam deest; ex illis autem quinque uno tantum leve detrimentum cepimus et quod facile resarciatur. Ordiamur autem oportet ab inscriptione partis anticae. Cuius prima duo vocabula sine ulla difficultate leguntur ὦ Ζεῦ. Sequuntur quinque litterae, quarum etsi media et ultima aliquantum obscuratae sunt, tamen ex T et P litterarum reliquiis facile eruitur πάτερ vocativus. Quem excipiunt haud ambigue exaratae voces αἴθε πλούσιος. Restant tres litterae, quarum prima, simillima illa Π litterae, habenda potius pro Γ est; reliqua autem pars eius vocis, una cum capite et tergi parte hominis in sella sedentis, nunc deperdita est. Quodsi eam nullo sane labore adjectis οίμην, vel propter doricam dialectum quam iam testabatur αἴθε forma, OIMAN syllabis suppleverimus, quae quidem ab vocis principio diremptae ipso capitis intervallo fuerint: simplicissimam nanciscimur et plerorumque omnium communem sententiam: ὦ Ζεῦ πάτερ, αἴθε πλούσιος γενοίμαν h. e. *o Juppiter, utinam dives fiam*! Quaeritur iam, quid negotii agant, quos videmus ab utraque parte arboris alicuius duos homines sellis insidentes. Non potest nostra sententia dubitari quin olea repraesentetur, cuius fructuum modo messis facta sit. Neque enim alia ulla arbor fuit, e cujus quaestu repente redundare divitiae possent: id quod in mercaturam oleariam cadere ut quod maxime et notum est et commode cognosci ex Boeckhii libro potest, quo in oeconomiam publicam civitatis Atheniensium inquisivit, vol. I. p. 108. Ita autem ne illud quidem latet, cur caput utriusque hominis (liceat enim aliquid occupare ex altero latere) coronatum conspiciatur; quemadmodum enim qui vindemiam faciunt, sertis pampineis redimitos saepe reperimus in veteris artis monumentis, ita olivitatem par est fronde oleagina significari. Verum falleretur, qui ipsam messis fa-

ciendae operam hac pictura exprimi existimaret. Peracta est messis, pressum iam prelo oleum ex olivis. Nam eo occupatum dominum oliveti videmus, ut haustum ex ampla amphora ad pedes posita oleum per infundibulum curiose ac sollicite in vasculum immittat, ut, quantum tandem sit quod lucrifecerit, metiendo exploret. Nec enim alium quam mensurae usum habere vasculum illud potest. Quoniam autem, qui rem liquidam quandam vult metiri, necessario duobus vasis opus habet, altero e quo nondum mensam hauriat, altero in quod infundat dimensam, non oblitus est pictor alteram amphoram simillimam apponere ad pedes alterius hominis sive amici sive participis illius negotii, qui quidem laevum bracchium porrigit prorsus ut qui vasculum, simulatque plenum olei fuerit, ex amici manibus suscepturus sit.

Progredi ad posticum latus licet. Eosdem ibi homines reperimus, simillimoque habitu, nisi quod, qui in anteriore parte consederat a dextra, nunc stat a sinistra, et vestem, quae sedentibus complicata supra femora erat, hic supra humerum collegit. Nam eundem hunc esse atque illum, vel baculo, quem utroqne loco tenet, satis declarari videtur. Cuius baculi usum ad decutiendas de arbore maturas olivas referre eo minus dubitamus, quo certior ejusdem moris apud Graecos Italosque hodieque valentis in pictis vasis duobus significatio est, quorum alterum nunc Berolinense (1) editum habes in Micali Monum. ined. tab. XCII, alterum descriptum ab Io. Wittio l. c. n. 76. Ab illius autem ore personae inscriptio orditur, cujus ultima vox, assumpto N finali inter pedes canis interiecto, si primam litteram, contra atque in altero latere, non pro Γ sed pro Γ accipimus, quartamque quae P videtur esse,

(1) In Gerhardi indice monumentorum veteris artis Berolinensium n. 638. vol. I p. 204.

errore positam pro A putamus, liquido apparet παραβέβακεν. Praecedit ΠΛΕΟ addita una littera, cuius tantum apices supersunt, sed quae sine ulla dubitatione fuitN.- Denique quintam ab initio litteram, oblitam illam ut cognosci nequeat, ubi coniecerimus H vel propter dorismum potius A esse, concinna nascitur sententia haec: ἤδη μὰν, ἤδη πλέον παραβέβακεν h. e. *iam profecto, iam plus superexcessit, iam aliquid nimium superfluit.* Nam quae a latere duae litterae comparent ΛΟ, non sunt nisi reliquiae καλός vocis, cuius Σ ea fractura, quam in hoc ipso loco amphora passa est, absumptum est, duae autem ab initio litterae KA evanuerunt (1). Illa autem sententia sua sponte patet in quam partem valeat. Iam enim finita est olei metiendi opera, ac propter id ipsum et metiendi apparatus ille et ea amphora nunc abest, quae nondum demensum oleum tenebat: quemadmodum ne arbore quidem amplius opus est, quippe quae significandae tantum olivitati adiecta in antica parte esset. Alteri autem amphorae ipse nunc dominus assidet, laeva manu ut videtur computans et digitis numerans quantitatem demensi olei, dextra plenum vas monstrans. Tanta autem olei ubertas fuit, ut eius vim vas non satis caperet; idque socium movet, ut optatarum memor divitiarum nunc *Ecce* respondeat *quantum tua iam exspectatio non expleta, sed adeo superata sit.* - Postremo ut nihil praetermittatur, quod in utraque parte amphorae a nobis tractatae familiare hominibus animal repetitur canis, eo noli quicquam significatum credere aliud, nisi ad vitae rationes domesticae rem repraе-

(1) Idem καλός, ut uno utar e sescentis exemplis, officinae aerariae supra commemoratae ascriptum est; atque vel id solum satis nos monet ne de repraesentatae olivitatis cum oleo victoriae praemio necessitudine cogitemus nimio sane acumine.

sentatam omnem spectare. Quamquam enim non ineptus sit, qui de oliveti custode cane cogitet, tamen aliquando meminisse decet, cavendum esse ne nimium interpretando hariolere (1).

RITSCHEL.

C. TAZZA DAL PROTOMACHOS.

(*Mon. ined. dell'Inst. Vol. II. tav. XLIV.*)

La graziosa tazza proveniente dagli scavi di Tarquinj ed ormai tornata nel possesso del sig. Capit. *Freudenrich* in Napoli, fu da noi brevemente descritta in occasione delle ricerche incominciate intorno quelle epigrafi vascularie che ci offrono non tanto nomi di mitologici o storici personaggi quanto semplici ed espressive appellazioni (Bull. 1837. p. 37.). Reputammo allora che quelle due figure di guerrieri che compariscono da ambi i lati della tazza distinte coi nomi di *Protomachos* ed *Eukleides* non fossero in

(1) Ceterum gratificaturum me lectoribus, arbitror si admonitionem quandam eius viri non celavero, qui perfecti artificis laudem cum admirabili antiquitatis et eruditione et intelligentia coniungit raro ac prope singulari exemplo, Io. Mart. Wagneri.Eq. Is in eo discedi a proposita explicatione posse amice me monuit, ut in priore tabula non seorsum expressa olei metiendi opera, tanquam quam praegressa ipsa olivarum messis sit, cogitetur nimia quadam severitate, sed ita utraque res coniuncta ut, qui sane arboris ramis vasculum cum infundibulo prorsus admovet, ex ea ipsa arbore excipere quod in vasculum immittat, significetur: non quo ad rerum veritatem propius ejusmodi repraesentatio accedat, sed quod in veteris artis consuetudinem conveniat velut in unam actionem quae reapse disiuncta sunt coarctare, sive ut cum noviciis hominibus loquar, symbolica ratione uti significandarum rerum secundariarum.

fondo che una sola persona, la quale allegoricamente veniva ritratta ora partendo per la guerra ora giunta al termine delle sue imprese, e ricevendo il faticato premio di sue geste gloriose. Questa spiegazione peraltro, inavvertitamente da noi proposta, incontra difficoltà nella natura del nome *Eukleides*, essendochè questo non può essere altro che patronimico secondo le invariabili leggi della greca lingua: ciò che gli toglie ogni rassomiglianza diretta coi nomi delle altre due figure, i quali possono essere interpretati molto bene per espressivi ed appellativi nomi. Ci crediamo dunque in obbligo di sottoporre a nuovo esame cotal monumento, confrontando col tenore delle iscrizioni accuratamente tutte le particolarità del figurato.

Converrà ognuno facilmente in ciò che le rappresentazioni dell'uno e dell'altro lato della nostra kylix trovansi messe dall'antico artista in rapporto. Di già ce lo dice la quasi identità di quelle parti, che dell'uno e dell' altro guerriere sono rimase d'antico (1); di più non può nascondersi l'analogia che regge tuttora frai di loro nomi. Se questi non vi fossero, facilmente si potrebbe prendere abbaglio sopra il simbolico significato di quella azione in cui comparisce la donna che all'Eukleides porge la coppa riempita dello squisito liquore che gli è libato in premio delle sue avventurate fatiche. Ne verrebbe di questa rappresentazione invece d'un buon arrivo una scena di congedo, a cui sull'opposto lato corrisponderebbe perfettamente la partenza di Protomachos pel campo della gloria. Certo si è peraltro che la figura del Kalliphanes, non meno che il suo ben intelligibile nome danno conclusione invece di principio alle quivi figurate azioni; essendochè non pare proba-

(1) *Ristauri*: la parte superiore del Protomachos fin all'orlo dello scudo, la testa del suo compagno che seguita il destriere e così pure quella d'Eukleides fin a tutta la metà dello scudo.

bile che quegli che araldo di gloria o analogamente si chiama, comparisca con la sua figlia o sposa, innanzi un giovane guerriere il quale prima questa gloria ha da meritarsi.

Del nome di Protomachos manca da principio una lettera, della quale il coccio era mancante insieme colla testa dell'eroe che seguita il destriere sopra cui questa leggenda ha trovato spazio, e stà scritto ΡΟΤΟΜΑΧΟΣ. Il coraggioso giovane a cui l'onorevole nome spetta e che frai combattenti gli assegna il primo posto, si trae per le redini il suddetto cavallo e vien seguitato da altro suo compagno, e da quel terzo che frigio costume ed ascia porta in perfetta corrispondenza degli arcieri di cui sopra le dipinte stoviglie sempre uno suol essere assegnato ad ogni coppia di guerrieri. È chiaro dunque che Protomachos si restituisce al campo di militari onori, a capo della sua schiera. Ci vediamo insomma la medesima scena, la quale tante volte ritorna sui vasi a negri colori, modificata soltanto, secondo il ben diverso stile delle rosse figure e secondo le del tutto contrarie condizioni di spazio che offre la convessa superficie d'una tazza, cioè quella scena di partenza in cui ad una e anche più coppie di opliti è assegnato uno o più arcieri di frigio costume secondo il relativo numero di quei primi.

È questione adesso se la rappresentazione dell'opposto lato della nostra tazza ci offra una scena di congedo, la quale preceda alla definitiva partenza di Protomachos già da noi analizzata. Difficile sarebbe di decidersi in favore dell'una o dell'altra opinione che può avervi luogo, se non venissero a prestarci qualche ajuto le già additate leggende. Il guerriero del tutto rassomigliante a Protomachos porta la frastagliata iscrizione di ΕΥΚ . . . ΔΕΣ sul suo capo, alla quale mancanza da noi fù supplito per la conghietturale restituzione del patronimico *Eukleides.* Questo nome ancorchè non abbia l'appellativa forza innegabile di quello

del Protomachos e Kalliphanes, pure non può nascondere l'allusione che contiene a gloriose geste, trovandosi in diretta relazione colla parola εὐκλεία, la quale dice gloria. Pare ora difficile che il giovane distinto da simile allegorico nome per un ὕστερον πρότερον dall'antico pittore, quasi per anticipare le sue glorie, sia stato anteposto al Protomachos, il quale comparisce a capo della sua schiera o per recarsi al campo della battaglia o di là tornando anch'egli vittorioso. Questa difficoltà vien aumentata dall' intervenzione d'altro appellativo nome il quale caratterizza il vecchio a mano sinistra per l'araldo di gloria, essendochè Kalliphanes è formato secondo l'analogia di Χαιρεφάνης (Boeckh, Corp. Inscr. Gr. n. 1936), Διονυσοφάνης (ib. n. 2036) e del conosciutissimo e ben espressivo nome d'Aristophanes. È vero che gli antichi cocci del nostro monumento non danno che la parola ΑLLΙΦΑΝΗΣ, ma lo spazio che resta fra la testa del vecchio a cui questa leggenda spetta, ed il tenore delle altre da noi esaminate iscrizioni rendono molto probabile, forse pur verisimile, la conghiettura che *Kalliphanes* sia il nome postovi non senza simbolico significato dall'antico pittore. Resta ferma dunque la nostra opinione che *Eukleides* al ritorno dal campo di gloria riceve la bevanda di premio dalle mani di tale donna addetta a quel vecchio che *Kalliphanes*, ossia araldo di gloria, per graziosa e bella congiuntura si chiama.

Il costume sì di frequente sopra le stoviglie dipinte ritratto, cioè l'offerta di coppa ad armati guerrieri per le mani di donne, è stato spiegato diversamente dagli illustratori. Millin (Mon. Ined. I. p. 374.) pubblicando uno dei monumenti più distinti che riportano siffatto costume lo spiegò per azione allusiva al congedo, mentre E. Q. Visconti (Musée Pourtalès-Gorgier p. 14) riproducendo il medesimo sublime vaso che offre Teseo combattente colle Amazzoni da un lato e la libazione fatta a tal uomo che si chia-

ma *Polites* sull'altro, lo spiegò più sottilmente per cerimonia nuziale. Per nuziale certamente pare sia caratterizzata quella stoviglia già per la rappresentazione di combattimento amazzonio, siccome crediamo di aver dimostrato in altra occasione (Annali 1836. p. 109.), di più per la ripetizione del nome di una di quelle donne, la quale chiamasi Deinomache appunto come l' Amazzone con cui sul più nobile lato del vaso Teseo è alle prese. Noi stimiamo che oltre di questo nuziale rapporto scoperto con sagacità in questa rappresentazione dal sommo E. Q. Visconti, ci sia pure l'allusione a ben riuscite geste, formando quella libazione il contrapposto al combattimento davanti ; battaglia quì e vittorioso premio là, l'insieme ritraendo le vicende di nuziali relazioni.

Per tornare al nostro monumento chiamiamo in confronto una sublime tazza pubblicata dal ch. Panofka sulle Tav. XV e XVI del 2. volume dei Monumenti dell'Instituto. I palestrici ben numerosi gruppi da cui è attorniato l'esterno di quel monumento ci ritraggono il medesimo costume spiegato dall'illustratore al modo di Millin per scene di congedo. Non sò come abbia potuto sfuggire a quel dotto archeologo il confronto, a cui si presta per la spiegazione di questo figurato, il vaso illustrato da Millin e Visconti ed ultimamente da lui medesimo pubblicato nella magnifica edizione del Musée Pourtalès-Gorgier. Il nome *Polites*, il quale v'occorre, già s'era incontrato sopra il surriferito vaso, ed ivi spiegato con erudizione e finezza dall'Ennio Quirino. Ora è il nostro parere che anche le diverse scene della tazza pubblicata dal Panofka ritraggono successivi momenti di palestrici onori, e non già scene di congedo, ma piuttosto distribuzioni di premj ed altri simili costumi i quali per la mancanza di letterarj confronti non sempre sono troppo facili ad essere lucidamente spiegati. Così anche la nostra tazza non ritrae nè una scena di con-

gedo, nè un nuziale rito, ma piuttosto un premio allusivo forse a simili ginnastici onori.

Siccome l'azione in cui ad un uomo vien presentata da cotale donna una tazza ripiena di dolce liquore, ammette grande generalità, così pure si mostra capace questo universale costume di più d'una spiegazione. Noi non neghiamo però che ci siano monumenti i quali caratterizzano per questo una scena di congedo, e che ci siano poi altri i quali si prestano alla spiegazione di nuziali rapporti; ma manteniamo che vi siano pure e più di frequente forse quei monumenti, in cui la ben nota tazza vien offerta a chi arriva (1), e principalmente a quegli il quale come nel nostro monumento è reduce colmo di riportata gloria.

Avendo questo punto bisogno di maggiore sviluppo, non credo inutile e superfluo lavoro di citare i principali monumenti che ritraggono questo costume coll'uno o coll'altro significato. Diremo da principio che molto più rare sono le rappresentazioni che offrono scene di congedo figurate nel suddescritto modo. Fra quelle che mostrano meno incertezza su tal proposito si trova il vaso di Coghill pubblicato dal ch. Millingen pl. 14, dove una donna porge la nota tazza ad un guerriero armato di tutto punto che sta in procinto di partire, contuttochè anche questa rappresentazione perchè fiancheggiata da figura ammantata a sinistra e da barbato vecchio a destra, pare spetti pur essa alla classe dei palestrici

(1) Cf. Hamilton, Coll. of engravings etc. vol. I. pl. 15. Costume analogo a quello di cui si tratta vien descritto dall'Omero Odyss. I. 136.

χέρνιβα δ'ἀμφίπολος προχόῳ ἐπέχευε φέρουσα,
καλῇ, χρυσείῃ, ὑπὲρ ἀργυρέοιο λέβητος,
νίψασθαι

Non so se è per caso soltanto che Mennone vien accolto da Priamo col *boccale* di Vulcano. Quint. Smyrn. II. 135-140.

soggetti (1). Di gran lunga maggiore è il numero di quei vasi e tazze, che mercè l'offerta coppa alludono a vittorie riportate o in guerra ossia nella palestra. Escludono ogni dubbio i monumenti che fanno scorgere la Niche medesima ossia pure l'Iride. Ad Ercole (2) porge la Vittoria siffatta bevanda nel vaso pubblicato da Millingen (Div.Collect.pl. XLVII. 2). È Iride la quale in analoga azione si vede sopra sublime kalpis della collezione di S. M. il rè di Baviera, la quale siccome inedita merita una più ritagliata descrizione. Quì si vede scendendo con divina calma la vaga ambasciatrice dell' Olimpo scostandosi a destra con inesprimibile graziosa mossa da un uomo che sta abbasso e verso cui sono diretti i suoi sguardi. Pare che torni indietro per riempire l' oenochoe di cui ha munita la destra e colla quale abbia l'intenzione di far libazione al ridetto personaggio. Tiene steso per aria colla sinistra il caduceo, di cui si serve quasi per governacolo. Sopra la sottoveste ricca di pieghe, cade in giù fin sulle ginocchia un peplo ricamato di stelle, il quale è attaccato sulla destra spalla ed aggiustato in modo che ne resta nuda parte del petto sinistro e di che scendono davanti e sui lati lunghi lembi pendenti. La testa della diva vien fregiata di una corona frontale: alla vaghezza dell'intera pittura non arri-

(1) Su ciò si confronti *Vases de Lamberg* XXI b. dove un vecchio barbato e calvo, assiso sopra trono porge la mano ad un giovane il quale mostra di voler prendere congedo. Dietro il suddetto vecchio s'avvicina una donna con coppa in mano. D'intorno veggonsi palestrici arnesi e fra altre cose anche una sedia priva di dossiere e coperta di panni.

(2) Sopra bella stoviglia, che mi fù concesso di osservare presso il sig. Basseggio, rincontrasi Ercole a cui empiva il cantaro, che tenea in mano, la Minerva. Sul lato opposto si vide nella medesima funzione una donna con lancia in mano. cf. Winkelmann, Mon. Ined. n. 159.

vano mai le parole (1). Se noi da questi esseri celesti progrediamo poi a illustrare quelle donne che mostrano meno sublime origine, c' incontriamo in altro monumento della medesima superba raccolta, il quale rende forse anche più manifesta la distribuzione d'onorevole premio di cui si tratta. Sopra anfora a manichi attortigliati s'accosta un oplita con asta capovoltata, porgendo una tazza alla donna che a lui stà di rimpetto, e la quale oltre dell'oenochoe, con cui ha da empirsi la suddetta coppa, tiene colla sinistra un ramoscello d'alloro. Fra ambedue queste figure stà piantato un albero di forme alquanto convenzionali. Siegue al descritto guerriere altra donna riccamente vestita, la quale porta nelle mani uno scettro ed altro ramoscello d'alloro. Offre analogo soggetto il rovescio di sì bella stoviglia dove ad un uomo barbato, coronato ed ammantato, la di cui sinistra stringe un ramo d'albero, porge una donna, pur'essa munita d'un ramo di palma, una coppa, la quale stà per ricevere il suddetto vecchio. Dietro a questi stà altra donna, la quale tiene con ambedue le mani un serto alto ad incoronare le tempie del glorioso vincitore. Quivi certamente non si tratta nè di conge-

(1) Cf. i coragici bassirilievi sopra cui le trè divinità delfiche s'accostano alla Vittoria ossia Iride la quale versa ad Apolline dolce liquore dal suo prefericolo in una tazza (Zoega Bassiril. tav. XCIX.); col qual solenne atto si confronta il bel vasetto riprodotto negli Annali 1833. Tav. d'agg. B. C., ma non con mitologici nomi, i quali non hanno niente che fare con simili leggiadre rappresentazioni (cf. p. 172.175). Per ammettervi una Diana alata, almeno ci vorrebbe pure un alato Apolline. Ma quì non si tratta di altro che del premio riportato in coragico certame; il glorioso cantore vien onorato nella persona d' Apolline, mentre può prendersi per Telete o simile ministra la figura alata pur essa che con due fiaccole in mano si riscontra sull'opposto lato di quella garbata idria, e la quale appunto reca maggior conforto alla spiegazione generalmente accettata.

do, nè di nozze, ma bensì del ben meritato premio di valorose geste. (1) Non possiamo passare sotto silenzio peraltro che in molte di simili rappresentanze, come già fù avvertito di sopra, il significato vittorioso s'identifica con quello che manifestamente è nuziale. Ciò si verifica già nel vaso del Museo Pourtalès, e forse pure in altro vaso pubblicato da Millin (Mon. Ined. I. pl. VI.), il quale da una banda mostra il nuziale soggetto d'Atteone dilacerato dai cani della casta diva e sul rovescio una donna la quale offre la decantata coppa di premio ad un guerriero distinto da corona frontale, coperto d'un manto che lascia nudo l'omero destro e porta in mano una corona : soggetto spiegato secondo il cattivo sistema di quei tempi dall'editore per una scena di iniziazione. Il rapporto nuziale identificato col premio militare, ossia per metafora pur palestrico, si manifesta con molta chiarezza in un vaso della più volte lodata raccolta del rè di Baviera. Questa anfora a manichi attortigliati ci fà scorgere Teseo (ΘΕƧΕVƧ) il quale armato interamente porge la sua coppa ad una donna, che corre dall' altra parte, forse per riempire l'oenochoe di cui è munita analogamente alla di sopra descritta Iride. Questa donna porta la frastagliata leggenda. PIAИE, e non è chiaro se contenga il nome d'Arianne, nel qual caso la nostra opinione rimarrebbe fuori di dubbio. Sul lato opposto si scosta altra donna da uomo barbato, distinto da scettro e ricco panneggiamento di manto, a cui porge, nel mentre che corre in contraria

(1) Non lascia quasi verun dubbio la vascularia pittura (*Vases de Lamberg* pl. XXI.a) ritraente a sinistra un uomo barbato e distinto da scettro, nel bel mezzo un guerriere coronato, coll'elmo nella destra, mentre da mano dritta s'accosta una donna col prefericolo e la tazza, la quale stà a porgere al valente militare. Più decisa ancora è altra rappresentanza (Hamilton III, 82), la quale offre un guerriere cavalcante con *Trofei* ed è appunto a questo che offre la solita donna con un skifo a bere.

direzione, una delle due coppe che si reca graziosamente in mano, rivolgendogli intanto la faccia.

Per timore di rendere troppo fastidiosa la monumentale esposizione di siffatto costume, ci asteniamo di portare più oltre queste ricerche, analizzando anche quelle rappresentazioni, in cui solenni azioni di più deciso religioso carattere vengono ritratte. A noi basta di aver distrutto per via di monumentali fatti la erronea opinione che presso ogni offerta di coppa si abbia da pensare esclusivamente a congedo o nozze. Il costume di cui si tratta è universale come il porgersi vicendevolmente le mani; l'analisi ragionata di simili azioni nei diversi loro significati presta gli elementi di ben sistemata ermeneutica di cui la nostra scienza, chiamata archeologia, è tuttora affatto priva.

I rimassugli della figura che decorava l'interno della tazza ricordano una di quelle alate donne, le quali sogliono accendere la gara ed a cui frequentemente corrispondono gli uccelli a capo di femmina, i quali s'incontrano senza numero in vicinanza di combattimenti e principalmente in mezzo a quegli animali, che altre volte vengono fra loro a rissa. Credo di non isbagliar troppo determinando la nostra figura *Eris*, cioè la divina promotrice di nobile e gloriosa gara.

E. Braun.

d. IFIGENIA IN TAURIDE.

(*Mon. Ined. dell'Instit. Vol. II. Tav. XLIII.*)

L'insigne anfora ruvese (1) ritraente il celebre incontro d'Oreste ed Ifigenia nel sacello di Diana Taurica non

(1) Fu data la prima notizia di questo egregio monumento nel Bullettino 1837. p. 17. per comunicazione fattane dal nostro amico sig. Dott. *Enrico Schulz* socio corrispondente, il quale ha fatto assiduo studio delle stoviglie che sogliono rinvenirsi in quelle contrade tanto fertili d'antichi monumenti. Il disegno che da

si distingue tanto pel grazioso ed importante soggetto che la pittura presenta, quanto pel singolare ed assai significante modo in cui sviluppa e spiega quel decantato avvenimento. Esso non già ci mostra una di quelle scene conosciute per più altre rappresentazioni, in cui il figlio d'Agamennone accompagnato dal fedele suo Pilade s' accosta all'ara della intemerata dea, la quale per barbaro rito ha da tingersi del loro sangue; ma fa vedere piuttosto un insieme, che ci ricorda quelle graziose composizioni in cui Oreste agitato e perseguitato dagl'infernali numi comparisce ora supplice inginocchiato sopra il sagro omfalos di Apolline (Millin. Mon. ant. ined. I. 19.) ora assiso sull'ara innanzi al simulacro di Pallade (ib. II. 49.). Infatti veggiamo Oreste seduto sull'altare della taurica Diana, il di cui tempio è dipinto indietro al di sopra delle figure. L'infelice parricida stà in supplichevole posizione inchinato ed appoggiato sopra il bastone (1) che tiene in mano. Egli comparisce del tutto nudo meno una leggiera clamide che gli cade dal sinistro braccio in giù, coprendo parte del corpo; siccome anche Pilade, che non meno distinto dal ben chiaro suo nome ed armato di parazonio sta ritto a mano sinistra di chi guarda in una situazione di riposo, da cui lo scuote l'ap-

noi fu pubblicato dobbiamo poi alle gentili premure dell'altro socio *M. Baltard,* il quale ce lo riportava da un suo viaggio in quelle parti. E quello fu confrontato con altro inviatocene dal reverend. P. *Laviola* nostro socio non meno benemerito di que' primi. La tavola in ultimo secondo questi originali incisa non si pubblicò prima di aver avuta l'approvazione del sullodato sig. dott. *Enr. Schulz*, il quale raffrontolla gentilmente colla possibile accuratezza con l'originale, che oggi primeggia frai nuovi acquisti del R. Museo Borbonico in Napoli.

(1) Non credo peraltro che possa chiamarsi προσίκτης θάλλος (Moschion presso Arsenios p. 363. ed. Walz.) siffatto bastone, il quale porta pur Pilade.

parizione della infausta sacerdotessa di Diana: la quale seguita da altra donna pronta ad assistere alla sagra funzione pare che coll'alzata destra accenni l'importanza del rito cui s'accinge a compiere. Pilade esprime il suo terrore per la mano destra portata verso l'occipite; Ifigenia mostra aspetto tranquillo e dignitoso; Oreste è tutto immerso nel profondo suo dolore. Dietro d'Oreste peraltro si vede una snella pianta d'alloro per accennare la tutela del nume sotto cui egli si trova e sotto la di cui protezione ha da sciogliersi quel fatale nodo in che l'ultima stirpe d'Atreo si minaccia distruggere. Ed infatti in alto tu vedi a mano sinistra Apolline assiso appoggiando il destro braccio sul famoso suo arco e rivolto verso la divina sorella, la quale pur essa assisa in simile atteggiamento con due giavellotti nella sinistra, guarda il germano con aspetto piuttosto severo ed atroce quasi volesse contrastargli la vittima su cui ormai ha diritto.

Dopo questa generale esposizione del quadro noi ci facciamo ad esaminarne le spezialità sotto più d'un riguardo, e facendo principalmente confronto di quei monumenti che alla nostra pittura si accostano per qualche analogia della rappresentazione.

La supplichevole posizione (1) del nostro Oreste si rincontra tanto nel bassorilievo già di casa Grimani in Venezia, ora alla corte granducale di Weimar, che da Millin fù pubblicato nella sua Oresteide, quanto in altro ostiense di cui si è fregiato il R. Museo di Berlino e del quale ha dato contezza il sig. cav. Gerhard nella perfettissima sua descrizione di quel ricco Museo (*Berlins antike Bildwerke* Vol. I. p. 101-103. Marmorwerke num. 171.). Sopra ambedue i citati marmi l'insano figlio di Clitennestra comparisce

(1) Illius ad tumulum fugiam, *supplexque sedebo.* Tibull. VII. 15.

in atteggiamento analogo a quello del nostro vaso; coperto di panneggiamento che vela l'occipite fin alla fronte e lasciando nudo il fianco destro cade sulla schiena e rivolgesi intorno la coscia destra, egli appoggia il capo sopra il destro braccio il di cui gomito riposa sulla sinistra mano. Là peraltro, dove il greco giovane insieme col suo Pilade, il quale totalmente afflitto stà appoggiato sopra una stela o colonna col destro braccio la di cui mano regge il capo inchinato, si vede attorniato da barbari guerrieri, comparisce prigioniero piuttosto che supplice. Il nostro vaso tutt'al contrario non ha apparenza di milizie o custodi; Oreste come fu detto non si mostra prigione, ma supplichevole piuttosto sull' ara di Diana innanzi il famoso suo tempio. Se non stesse scritto con chiari e bei caratteri il nome d' Ifigenia (ΙΘΙΓΕΝΕΙΑ) al di sopra della antidetta sacerdotessa, nessuno certamente penserebbe alla taurica Diana, essendochè tutto l'insieme non farebbe ravvisarci che l'espiazione (κάθαρσις) d' Oreste in Troezene, dove dal profuso liquore lustrale (λύματα) si raccontava che fosse nato e cresciuto dalla terra un *albero d'alloro*, tale quale si vede nella nostra pittura. Il ch. *C. O. Müller* che cita questo mistico tratto (Eumeniden des Aeschylus p. 147.) pare convenga che il vaso pubblicato nella collezione del conte de Lamberg da M. *de Laborde* pl. XIV. rappresenti quel portento, ed infatti senza conoscere questa nostra rappresentazione ruvese, ognuno certamente sarebbe caduto con quel erudito nel medesimo pensiere. Ora che abbiamo questa sott'occhio, domando se non ha da prendersi per Oreste in Tauride piuttosto che in Troezene un giovane coronato di ramoscelli che stà innanzi ad un altare seguito di lontano da un suo compagno, mentre una sacerdotessa distinta da corona frontale guarda con aria alquanto perplessa la sagra mensa? Facilmente nel vaso del Lamberg si spiegherà per Toante il vecchio barbato che segue la sacerdotessa, nel caso che

veramente si abbia da prendere per rappresentazione analoga alla nostra la citata pittura vascularia: ciò che non posso decidere, non avendone il disegno sott' occhio, ma pochi ricordi di matita soltanto in altri tempi da mè presi. Sia intanto quello che ne sia, certo si è che il sagro alloro d'Apolline ravvicina di molto la nostra rappresentazione a quel mitico racconto dell'espiazione d'Oreste, e ciò forse non senza qualche sottile allusione alla miracolosa risanazione della perturbata sua mente, di cui si attribuì l'effetto al venerato Palladio d'Artemi; la ricuperazione del quale fu il principal motivo del viaggio impostogli dal medesimo Apolline per quelle lontane e barbare contrade. La grande diversità con cui variano fra loro i diversi miti risguardanti la sorte sì infelice del figlio d'Agamennone era cagione che poeti ed artisti cercassero di trarne profitto ognuno a suo talento quante volte si trovarono in caso di trattare questo prediletto argomento dell'antica arte greca. Ecco perchè non deve recarci sorpresa alcuna, se veggiamo riuniti nel medesimo quadro i tratti di due miti fra loro ben diversi.

Se noi distinguiamo questo espiatorio rapporto, intorno la di cui esistenza l' accennato albero d' alloro non fà cadere verun dubbio nella nostra pittura, non rischiamo di prendere equivoco pel generale significato di tutta la rappresentazione e sul momento in essa ritratto. Oreste assiso sull'altare della dea attende l'arrivo della sacerdotessa la di cui funzione solenne consiste nell'iniziarlo per l'imminente sagrifizio di cui egli è destinato a vittima. Mentre il bassorilievo del sarcofago già appartenente al marchese Accoramboni, ed oggi esposto nella R. Glittoteca monacense (*Schorn,* Beschreibung der Glyptothek in Munchen 230), e così pure il somiglievole frammento di Villa Albani offrono Ifigenia munita del funesto gladio ond'hanno a morire i due fedeli amici. Euripide nella taurica sua

Ifigenia accenna in ben sei o sette passi il costume solenne a tenore del quale la sacerdotessa di Diana non tingeva mai le pure sue mani nel sangue delle immolate umane vittime, essendochè a lei non spettava che d'irrigare del lustrale liquore gli infelici designati per sì crudele sagrificio (1). Lasciando indeciso qual oggetto la nostra Ifigenia tenga in mano, gli arnesi che porta la donna di sua assistenza sul capo ed in mano pare si confacciano perfettamente col rito accennato da Euripide.

I ramoscelli di mirto che vedonsi garbatamente disposti sul catino (2) che colei porta in testa sono probabilmente diputati ad incoronare le tempia della vittima, mentre il prefericolo che porta colla destra conterrà l'acqua lustrale di cui doveva essere irrigata. E simile donna assistente coi sagri arnesi in capo incontrasi pure nella rappresentazione del sagrifizio d'Ercole a Busiri (Millingen, Div. coll. pl. XXVIII.), ed il medesimo costume di portare l'apparato sacerdotale in capo ritorna in quel sagrifizio mortuario pubblicato pure da Millingen (ib. pl. XXXIX.).

Quadro compagno del nostro offre una bella stoviglia pubblicata dal ch. Raoul-Rochette (M. I. pl. XXVI. B.), dove si vede ritratto il sagrifizio d'Ifigenia, mostrando così in grazioso e significante contrapposto il principio di quella lunga catena di funesti infortunj che afflissero il malavventurato Oreste, mentre il nostro vaso ne fà vedere il

(1) Eurip. Iphig. Taur. 38-39; 54; 56; 227; 1266. cf. 697.

(2) Una specie di quell'arnese dagli antichi scrittori chiamato κανοῦν, il quale dal ch. *C. O. Muller* (Manuale d'Archeol. p. 398.) vien ravvisato in quelle canestre ripiene di sagre offerte che di spesso incontransi sopra i vasi dipinti, col confronto di Eurip. Hercul. fur. 921. 944: εἵλικτο κανοῦν. È ben noto che siffatto corredo ora è di metallo (Iliad. XI. 630.), talvolta di oro (Odyss. X. 355), e non di rado pure di terracotta.

glorioso fine. In alto della citata pittura vedonsi siccome nella nostra le divinità gemelle, salvo che Diana è armata di venabulo ed arco (1), mentre che Apolline tiene in mano un ramoscello d'alloro. Se mai potesse nascere alcun dubbio intorno il significato delle due figure in alto della nostra pittura, il confronto di quell'altro vaso sarebbe sufficiente a distruggerlo immediatamente. Eppure potrebbe trovarsi chi comparasse alla figura della nostra Diana quella d'una Furia che si vede di molto simili fattezze in una rappresentazione dell' Oreste supplice all' altare d' Apolline (Raoul-Rochette M. I. pl. XXXVIII). Anche questa rappresentazione oppone a siffatta infernale donna il figlio di Latona, ma la mossa agitata con cui si ritira dal sagro luogo custodito tanto da lui quanto da Pallade, che presta ad Oreste particolare assistenza, troppo si discosta dalla posizione tranquilla e dignitosa della Diana sul vaso nostro, dove questa diva comparisce vicina al rinomato tempio (2), in cui conservasi il venerando palladio che secondo la volgare opinione dal cielo era caduto per scegliersi in siffatto suo sacello una prediletta sede.

Per l'insieme della composizione non meno che per molti particolari potrebbe cagionare equivoco la vascularia rappresentazione pubblicata da Guattani (Mem. Enciclop. romane 1815. Tom. V. pag. 44.), essendochè ivi si presenta una figura che pare più uomo che donna, assisa in

(1) Simile alla nostra è la Diana assisa con due giavellotti al di sopra d'un Apolline liricino. Millingen, Div. Coll. XXIX.

(2) Questo tempio offre colonne d'ordine ionico accoppiate con una serie di dorici triglifi, i quali corrono sopra l'architrave. La maniera in cui questo accessorio è dipinto non permette di pensare al celebre passo d'Euripide, in cui parla dei triglifi e delle metope di questo sacello, pei quali voleansi introdurre Oreste e Pilade ad involare quel Palladio cagione di loro venuta. Eurip. Iph. Taur. 113: ὥρα δέ γ' εἴσω τριγλύφων ὅποι κενὸν δέμας καθεῖναι.

modo non dissimile da quello del nostro Oreste sopra un altare della medesima foggia, dietro cui a man sinistra stà un arcaico simulacro sopra iònica colonna. Non mancherebbe Oreste; potrebbe spiegarsi per Ifigenia la donna che al supplice s'accosta con scettro sormontato da aquila e si scorgerebbe finalmente un graziosissimo confronto sopra la figura alata che nella citata pittura col fuggitivo Oreste (Raoul - Roch. M. I. XXXVIII.) comparisce al dissopra di quell'infelice con quella che si vede nel disegno pubblicato da Guattani. Tutti questi belli rapporti sciolgonsi mercè la più accurata edizione del medesimo vaso dovuta all'accuratezza del ch. Millingen (Vases de Coghill. pl. XLVI.), e non ne resta che generale rassomiglianza, essendochè il corno che spunta sulla fronte della figura assisa sul descritto altare la caratterizza per *Io*, la quale ebbe con Oreste comune sorte in ciò che dovea girare per lo mondo in agitata corsa spinta da uguale insania.

Nel pubblicare una sì importante rappresentazione dell'incontro d'Oreste ed Ifigenia in Tauride, non possiamo fare a meno d'esaminare dopo tanti sommi eruditi un monumento il quale col nostro si trova in istretta relazione. Abbiamo in mente quel sublime cammeo del museo di Firenze già pubblicato nel *Museo Fiorentino* II. 31. 1. e riprodotto da *Zannoni* (Gall. di Firenze Intagli tav. 23.). Ritrae esso una donna assisa in trono con Palladio e rovesciata fiaccola in mano. Essa si rivolge verso quel giovane il quale con aria molto afflitta s'appoggia col destro gomito sulla stela dietro il trono. Dirimpetto si vede assiso altro giovane con lungo bastone, scettro o asta in mano. Nel bel mezzo si scorge una figuretta che tiene il parazonio nella destra, appoggiandolo sopra il ginocchio del piede che posa alquanto in alto su lo scoglio. Il tempio adornato di festoni e con triglifi e bucranj nelle metope, si estolle nel fondo della rappresentazione la quale per la prima volta

dal lodato Zannoni fu spiegata pel soggetto che vi ravvisiamo col ch. Raoul-Rochette anche noi, vale a dire la taurica Ifigenia che s'accinge a involare dal Chersoneso il Palladio di Diana, oggetto del viaggio d'Oreste col suo Pilade in quelle barbare contrade. La sola difficoltà che s'oppone a siffatta spiegazione è la foggia di quel Palladio che la sacerdotessa tiene in mano, essendochè antichissimo com' egli appare nulla ha che ne indichi un espressivo simulacro di Diana, ma presenta un Xoanon di Pallade, un Palladio per eccellenza, su cui nessuno può prendere equivoco. Il benemerito abbate Zannoni che a malgrado questa contraddittoria circostanza imprese a dimostrare siffatta superba rappresentazione spetti a questo fatto piuttosto che a qualunque altro, chiamò in confronto la Pallade che con elmo e scudo si vede nel corteggio d'Ippolito sopra i bassirilievi ritraenti la favola di questo eroe (1). Il ch. Raoul-Rochette (2), il quale ignaro della spiegazione data dallo Zannoni di questo cammeo cerca di smuovere il medesimo impaccio, cita una pietra pubblicata dal Gorleo (II.673), dove secondo questo dotto si vede pure in mani d'Ifigenia l'idolo di Diana, distinta da uno scudo ed una fiaccola accesa. Egli non si dimentica di confrontare la torcia che simile come nel fiorentino cammeo si vede in mani d'Ifigenia tanto sul bassorilievo di casa Grimani, quanto su quello proveniente dagli scavi di Ostia in Berlino, a quale particolarità potrebbero aggiungersi molte altre non meno palpabili analogie, come il camillo o assistente di sagrifizio e sino alla posizione d'ognuno dei due eroi.

Noi che ci siamo trovati d'unanime parere con ambedue i citati distinti archeologi, senza conoscere o ricordarci l'opinione nè dell'uno nè dell'altro, ci scostiamo

(1) Cf. Zoega, Bassiril. tav. XLIX.

(2) Mon. Ined. Texte p. 200. not. 3.

da loro in questo, che abbia da prendersi per un mal espresso simulacro di Diana il Palladio che tiene in mano Ifigenia. E vero che anche il taurico idolo di quella diva vien chiamato Palladio, appunto perchè appartenente a quei arcaicissimi simulacri di legno che si credettero caduti dal cielo ; nè può negarsi che tutte quante queste antiche statue rassomigliano fra loro appunto perchè semplicissime ed assai rozze ; ma pure bisogna confessare che l'idolo nelle mani della supposta Ifigenia è troppo chiaramente espresso, che il lavoro della pietra spetti a troppo abile artista, per ammettervi una trascuranza da parte di questo o una generale indicazione pel significato del suddetto idolo. Ci vediamo un deciso Palladio, statua di Minerva, la quale non può supporsi inutilmente nelle mani della sacerdotessa. Noi siamo del parere che il particolare motivo perchè l'artista gli abbia dato una statuetta di Pallade piuttosto che quella d'una Diana si scopra nella stretta relazione che dapertutto esiste fra Minerva ed Oreste. Senza toccare i moltiplici testimonj del greco mito, noi ricordiamo soltanto tanti vasculari dipinti, sopra cui comparisce dirimpetto ad Apolline presso Oreste. Nella tragedia d' Euripide la presenza di Pallade non fu chiesta affatto dalla generale disposizione del dramma eppure a quel poeta non piacque escluderla, contentandosi anche d'introdurla verso il fine. L'antico artista, il quale simile al pittore del nostro vaso sapea trar partito con molto fino intendimento dai diversi tratti dell'antica favola, pare abbia voluto esprimere la particolare affezione con cui Minerva proteggeva il figlio di Agamennone nel dar ad Ifigenia in mano un deciso simulacro di questa dea invece dell'idolo di Diana, il quale d'altronde vien caratterizzato pur esso per un Palladio (1).

(1) Euripide addita in ben tre diversi passi v. 929. 965. 1040. *Atene* per la città per cui ha da ricuperarsi il Palladio taurico, nominando peraltro poi il sacello di Diana a cui apparteneva.

Tornando al proposito della nostra ruvese anfora, dobbiamo aggiungervi due parole intorno le palestriche figure che vedonsi sul rovescio di sì grazioso vaso, e le quali abbiamo fatto indicare sulla forma della stoviglia che stà incisa abbasso della nostra Tavola. Malagevol cosa è di dar contezza di cotali figure, le quali con bella variazione son disposte così, che ad un giovane si presenta una donna, la quale trae il lembo della sua veste sulla destra spalla, mentre altra donna segue il suddetto efebo, il di cui palestrico carattere vien accennato chiaramente dalla strigile che pórta in mano e dal bastone e leggiera clamide che cade giù dalla sinistra spalla, ed altro giovane vien appresso alla riferita donna. Questa rappresentazione siccome ritrae fatto della domestica usanza piuttosto, e non del mito, così non abbiamo potuto scoprire il nesso per cui la pittura della parte antica deve essere concordata con la postica, meno quella semplice cagione della simmetria, secondo la quale alle due donne ed altrettanti uomini, vale a dire ad Oreste e Pilade, ed Ifigenia colla ministra assistente, corrispondono due coppie di giovane e donzella nel surriferito modo disposti.

Sul collo del vaso miriamo una timida fiera, la quale mentre fugge da una terribile belva si precipita verso altra che gli vien di rincontro. Il carattere di questa pittura essendo piuttosto decorativo, appena ci è permesso di pensare a qualche allegoria, colla quale molto bene sarebbe espressa la sorte di Oreste in questa graziosa composizione, perchè anche Oreste mentre cercava di scansare la terribile persecuzione dell'infernali donne correa rischio di perire in cospetto di quel tempio a cui egli per mare e per terra viaggiando si era rifuggiato per trovare un asilo e il fine dei suoi mali. Per quanto si mostri adatto siffatto ornato ad esprimere allegoricamente la sorte del protagonista del nostro vaso, pure dobbiamo astenerci d'introdurvi un significato che non doveva esistervi secondo l'intenzione dell'

antico pittore, il quale non l'avrà adoperato in altro modo fuor quello di tanti altri che per simili combattimenti di belve hanno voluto alludere alla palestrica gara, di cui il rovescio della nostra anfora pare faccia testimonianza; essendovi fralle due coppie d'uomini e donne espresso in alto un pileo, oggetto di qualche gaio palestrico giuoco.

E. Braun.

---

e. IL RATTO DI CEFALO ED EDIPO IN TRACCIA DELLA SFINGE DIPINTI DA HIERONE SOPRA UNA KYLIX.

(*Mon. ined. dell'Instit. Vol. II. tav. XXXVIII*).

La sublime tazza, la quale porta il nome dell'antico artista sopra uno dei manichi, fu scelta dal sig. Giuseppe Basseggio fra le belle stoviglie dissotterrate nella necropoli di Vulci. Toccò a mè la sorte di poter assistere il sig. cons. *Schlosser*, quando ne fece acquisto nella stagione invernale del 1835 al 1836. I pochi ristauri che se ne mostravano necessarj furono eseguiti, con quella cura ed esattezza che distingue sì intelligente antiquario, dal sig. Francesco Capranesi. Il disegno da noi pubblicato ritrae tanto fedelmente il magnifico stile, iu cui son dipinte le rosse figure sopra fondo nero, che pare inutile di supplirvi con parole.

Il medaglione nell'interno della nobile tazza presenta gli amori d'Aurora e Cefalo, anzi il ratto che di questi fe' quella diva. Ancorchè non riescane del tutto nuovo cotale soggetto, il modo in cui dall'antico pittore fù concepito e messo in opera per l'ornamento dell' interno d' una tazza ci pare, se non unico, almeno assai meraviglioso. L'alata diva ha raggiunto il vago giovane per cui fu presa d' amore e lo tien afferrato al polso del braccio destro, stendendo la sinistra verso la spalla di lui a rattenerlo, mentre il leggiadro adolescente tutto sorpreso dell'apparizione tanto me-

ravigliosa e delle carezze onde d'improvviso si trova blandito, in parte stupefatto in parte attirato dalla bellezza dell'Aurora non sà se fugga o se ristia. Agli amorevoli rapporti a cui la stoviglia con sì graziosa rappresentazione in antico era dedicata, allude l'esclamazione di *bravo* (ΚΑΛΟΣ) che per dissopra le teste delle due descritte figure si legge.

Non è minore il pregio che aggiunge alla bella rappresentazione la quasi intera conservazione dell'antica dipintura, imperciocchè fuori di piccolo pezzetto nel confine superiore delle ale ed il piede sinistro dell'Aurora nulla mancava al figurato. L' espressione del volto tanto nell'una quanto nell'altra figura è piena di sentimento, ma soprattutto si dipinge in tratti veramente sublimi sulle sembianze di Aurora la passione la quale la tiranneggia. Non dirò nulla del garbato giuoco dei lineamenti che contornano le squisite forme della membratura con quelle ben aggiustate masse del panneggiamento, di cui è coperta l'amorosa diva, mentrechè frai lembi della clamide, che dalle spalle del giovane cala in giù, spicca viemmaggiormente la bellezza del nudo suo corpo; chè poco valgono le parole quando si tratta del più bello ne porge l'arte, e principalmente dove il modesto tratto d' un semplice contorno rende ugualmente impossibile di arrivare alla sublime bellezza del concepimento ed alla miracolosa ingenuità dell' esecuzione. E quì giova di riportare il savio giudizio del sommo Thorwaldsen, il quale tutto invaghito di questa stoviglia confessò di non rammentarsi rappresentazione più bella della nostra, che si mostri degna del più sublime che in siffatto genere abbia prodotto il bel tempo dell'arte greca; nulla tanto dolendosi quanto di non poter egli custodire frai numerosi e cospicui suoi cimelj questo insigne monumento.

Se mai fosse chi volesse domandar ragione dello interpretamento dato da noi a questa composizione, rammentiamo il vaso pubblicato da Millin (Dubois-Maissonneuve V.ant. Vol. II. pl. XXXV), dove le figure d'analogo gruppo por-

tano i nomi d'Eos (HEOS) e Cefalo (ΚΕΦΑΛΟΣ), aggiuntovi pure a quello del garbato giovane il *bravo* (ΚΑΛΟΣ) della nostra tazza. Comparisce colla lira in mano l'amasio dell'Aurora sopra vaso della collezione Hamilton (vol. IV, pl. 61), ed in rapporto coi compagni, fra cui il preferia la portatrice del giorno, lo pone il rovescio d'altro vaso pubblicato da Millin (Dubois-Maison. II, pl. XXXIV), dove si ritirano con la fuga diversi efebi coronati e rivolti coi loro sguardi verso la scena amorosa ritratta sul lato d'avanti. Grazioso anforiskos di mio possesso offre Cefalo nelle braccia d'Aurora, la quale lo porta seco con accelerato passo. Cotale ultimo gruppo offre grande rassomiglianza con quello ritrae la pietà materna d' Aurora verso l' infelice Mennone. Non fanno peraltro prendervi sopra abbaglio tanto le giovanili fattezze di Cefalo, quanto pure la figura del pedagogo, il quale sul lato opposto cerca di arrivare in tempo per impedire il ratto del suo efebo , con molta analogia ai compagni che abbiamo visto fuggire nella di sopra esposta rappresentazione.

Per quanto sia chiara e facile all'intelligenza la rappresentazione dell'interno della nostra tazza, altrettanto si mostra intrigato ed oscuro il significato delle due composizioni che ognuna a cinque figure coprono la superficie convessa dei due lati esterni. Sarebbe molto probabile e naturale di supporvi figure che alludino, come nei monumenti che offrono ora il pedagogo ora i compagni di Cefalo, all'occasione in che questo ratto ebbe luogo, alle circostanze con che vien messo in rapporto, oppure alla condizione di vita a cui appartenne l'attico efebo, vale a dire la ben temperata varietà dei palestrici giuochi. Ed infatti chi guarda di volo il generale stupore il quale si è impadronito di tutte quante le ammantate figure che in fila corrono verso la medesima direzione, sarà tentato di vedervi espresso qualche cosa di simile ai ridetti compagni che si

ritirano timorosamente dall'improvviso spettacolo, ossia il pedagogo che corre appresso per prestare sussidio al giovane ch'era affidato alla di lui custodia. Esame più ponderato peraltro presto c'insegna che di tutt'altra storia si tratta che del ratto di vago efebo; anzi di pubblica calamità, a cui è venuto in soccorso l'eroe il quale si trova a capo delle dieci consecutive figure mosse da unanime affetto e passione, che trovansi con bella simmetria disposte sopra le due bande della superficie esterna della tazza.

Non mai si spiegherebbe la composione alquanto astrusa di questo dipinto col solo sussidio di classici racconti, anzi è dessa di tale natura, che quasi verun appoggio diretto vi prestano quelli per l'interpretazione di tanto importante quadro. Molto maggior ajuto che la loquacità di mitologici scrittori per siffatto lavoro ne offre il muto ma significante linguaggio dei monumenti medesimi; imperciocchè l'oggetto che dee formare il centro del rappresentato ed il quale quivi per nessuna traccia comparisce, in altro modo non può essere indovinato che pel confronto d'analogo soggetto. Molto più significante che il contrapposto, in cui compariscono a fianco dei manichi l'*altare*, sopra il quale probabilmente era acceso il fuoco la di cui fiamma dipintavi si perdette nel corso dei secoli, e l'*eroe* del tutto armato che va in traccia dell'inimico a cui coraggiosamente stà per opporsi, è la *roccia* sulla quale è per salire. Questo scabro e alto sasso richiama immediatamente l'ardua impresa di Edipo, che superò la tebana Sfinge, la quale tanto sopra le pietre incise quanto sopra le dipinte stoviglie ha per solenne dimora, una roccia foggiata siccome appunto si vede sopra la nostra tazza. È vero che simile montagna non contiene che una generale indicazione della solitudine silvestre, in cui i mostri, come era la Sfinge, si fanno per solito dimorare e dove vengono combattuti dagli eroi che di loro mostransi vittoriosi. Potrebbe trovarsi però chi ci opponesse,

che sopra roccia della medesima foggia, cioè sopra un sasso soprastante, stà annidato il dragone, da cui Giasone riportò la gloria, nella stoviglia pubblicata dal Dubois-Maisonneuve (1817. pl. XLIV). Ma noi risponderemo che appunto la singolarità di simile rappresentazione e la freqnenza con cui torna il sasso sormontato dalla Sfinge fanno in favore della nostra spiegazione, essendochè comprovano che simile accessorio dagli antichi artisti fù adoperato quasi in senso di geroglifica monumentale. Prendiamo dunque pel solo punto fisso che ci offre questo quadro siffatta roccia, sopra cui è solito di vedersi dipinta o figurata in altro modo la Sfinge, e dichiariamo Edipo il protagonista, il quale và in traccia del mostro, che avea devastato le spiaggie della capitale cadmea. La pubblica calamità da cui trovaronsi afflitti i Tebani ha fatto accendere la sopranotata ara, in senso analogo di quanto dietro le incestuose nozze d'Edipo e Giocasta i medesimi Tebani fecero, infestati da funesta pestilenza, secondo si vede al principio della sublime tragedia sofoclea che ritrae siffatto avvenimento. Anche là veggiamo radunati a solenne supplichevole sagrifizio gli abitanti di Tebe. Nel nostro vaso sono già consumati i religiosi riti; i celesti hanno mandato già il miracoloso sussidio, per cui era venuto il figlio di Laio. Eccolo arrivato alle falde di quell'insidioso ritiro dove tanti campioni della greca gioventù aveano dovuto lasciare la loro vita in preda del crudele mostro. Generale spavento si è impadronito dell'intera popolazione. Pare corrano appresso al coraggioso eroe per ritenerlo piuttosto che per incoraggiarlo a si ardua impresa.

Non può negarsi che siffatta rappresentazione frai finora conosciuti monumenti coll'Edipo e la Sfinge è unica. In essa si vede espresso il principio di quella cruenta lotta piuttosto, la quale ritrae un ben cognito antico intaglio coll'Edipo che immerge il suo parazonio nel seno della Sfinge, e altra gemma pubblicata da Millin (M. In. II. pl. XXXVIII)

dove il nostro eroe è assalito dalla crudele belva, che cogli artigli si è appigliata all'orlo superiore dello scudo con cui il coraggioso eroe si schermisce ; anzichè quella più pacifica gara, nella quale il sennato figlio di Giocasta s'ingegna a sciogliere l'astruso enimma propostogli dalla portentosa vergine. Le dipinte stoviglie offrono varj esempj di rappresentazioni concepite in quest'ultimo senso: e dove mai poteva trovarsi soggetto più atto a ritrarre quasi i due poli della greca palestra, che in quel figlio di Laio, il quale con uguale coraggio s'oppose alla robustezza e fisica forza della Sfinge colle sue armi, e colla sottigliezza del suo ingegno alla sagacità e profonda saviezza di quel miracoloso mostro? Sopra svelta anfora a manichi attortigliati, già di mio possesso , si vede dirimpetto alla Sfinge, che stà accovacciata sopra la decantata roccia, Edipo con petaso, clamide e doppia lancia in posizione sedente; vicino il segue un suo fedele compagno. Con ingenua curiosità attende il figlio di Laio alla proposizione che pare gli faccia il suddetto enimmatico essere. Nulla che ci rammenti il cruento conflitto che fra ambedue queste figure ha luogo in altre rappresentazioni, toltane quella doppia lancia, la quale sola allude al maschio valore del virtuoso giovanetto. Concordasi bene colla da noi proposta interpretazione il rovescio della medesima stoviglia, dove ad uomo barbato ed ammantato una Vittoria offre una lunga benda o per cingerne le sue tempia in regale ornamento, ossia perchè egli ne disponga, come ha l'apparenza, in qualità di soprantendente a' palestrici giuochi. Non dissimile dal nostro è il vaso pubblicato da Hamilton (Coll. of engrav. from anc. vases, vol. III, pl. 34), dove innanzi alla Sfinge distinta da corona e larga fascia che attornia il corpo, stà assiso tal giovane che porta clamide, lancia, parazonio ed un frigio pileo sul capo; altri trè suoi compagni si vedono d'intorno e dalla mano manca si accosta un barbato vecchio con corona edera-

cea ed appoggiato sul suo bastone. È noto già il racconto secondo cui Edipo non per virtù della raffinata sottigliezza del suo ingegno, ma anzi quasi per caso vinse nella gara dialettica che ebbe colla Sfinge, essendochè dirigendo il suo dito sopra sè stesso fece credere ad essa di aver indovinato il nascoso senso di quell'astruso enimma. Simile motivo pare voglia esprimere la pittura parietale riportata da Sante Bartoli (Pict. vet. in Sepulcr. Nason. tav. XIX. cf. Collect. de peintures antiques à Rome. 1781. fol. pl. 27.) dove accanto al suo cavallo comparisce Edipo, accompagnato da soldato in romano costume, tenendo il dito diretto verso la bocca. La Sfinge stà, come quasi sempre, accovacciata sul noto sasso, sporgendo il braccio sinistro il quale non offre bestiali ma piuttosto umane forme; essa ancorchè porti le ale dietro le spalle, pure ci mostra fino alle anche corpo di umana struttura.

L'esposizione di tutte queste rappresentazioni c'insegna che fù variato il mito della Sfinge nei monumenti, come nei mitologici racconti. I vasi peraltro hanno dato a questa favola uno sviluppo tanto parziale che non di rado spicca esclusivamente il palestrico rapporto, che essa ci offre. La Sfinge non si trova più in selvaggi deserti sopra impraticabili alture, ma sopra ben assestata colonna in mezzo a figure che offrono deciso palestrico riferimento. Di questo numero è un vaso della forma dello Stamnos, che tiene la ricca raccolta del rè di Baviera. Quì tu vedi appunto sopra canellato tronco di colonna la Sfinge accovacciata e rivolta di dietro, fiancheggiata da due giovani ammantati che stanno appoggiati sopra i nodosi loro bastoni. Poco diversa se ne mostra la pittura del lato opposto. La Sfinge è distinta da corona e guarda dritto. L'uno dei due giovani se ne scosta a man destra, rivolgendosi in dietro per guardarla; l'altro suo compagno fà tale gesto quale se volesse battere le mani. Sopra simile colonna vedesi la

Sfinge aggruppata con Edipo o altro personaggio nell'interno d'una tazza del Museo Gregoriano. Del palestrico rapporto peraltro, in cui si trovano generalmente le Sfingi fanno chiara testimonianza tante stoviglie dipinte, dove combattimenti ed altre rappresentazioni di onorevole certame vengono fiancheggiate solennemente da Sfingi, le quali pel solito stanno in posizione accovacciata ed avversa, ma pure rivolte colla testa indietro e guardanti così il campo di palestrici ed altri militari onori.

Ecco perchè certamente non per semplice caso tu vedi fra la roba che porta sulle spalle quel vecchio, le di cui sembianze annunciano servile condizione, una strigile e quell'alabastron che avviticchiato con fittuccie spicca quasi sempre frai palestrici arnesi. Il nostro artista il quale si era scelto, per la rappresentazione dell'Edipo che và in traccia della Sfinge, i lati esterni della tazza, l'interno di cui dovea fregiarsi del ratto di Cefalo, si trovò esposto veramente a poco opportune condizioni per lo spazio dentro i di cui stretti limiti avea da svilupparsi siffatta composizione ed il quale dall'altro canto dovea essere riempito di ben acconcj gruppi. Questa necessità l'obbligò dapprima di escludere affatto dal figurato la Sfinge ancorchè essa quasi formasse il centro di tutta la rappresentazione. Simile licenza si vede ammessa nel sarcofago col combattimento dei Giganti, dove traccia non si vede dei superi, da cui essi vengono abbattuti; e quel esempio fra molti altri da noi vien detto appunto perchè uguale strettezza dello spazio n'è il motivo di siffatta mancanza. Esclusa ora la Sfinge ne nacque l'altra difficoltà, cioè di riempire lo spazio comparatamente ben largo dei due lati esterni della tazza. È a questa necessità che dobbiamo l'infinito numero di poco concludenti palestriche figure di cui son coperte le analoghe parti di tante coppe, essendochè tanto e non più voleva per figurato ornamento simile arnese. Non è che nei monumen-

ti assai distinti che di questa generale regola rincontransi eccezioni, e la nostra tazza è del numero di questi. Essa non offre già semplici palestrici aggruppamenti, ma due file di figure, le quali tutte quante appartengono alla medesima azione. Malagevol cosa sarebbe di dover assegnare ad ognuna di esse mistica denominazione, tanto più che come già fu osservato, siffatti personaggi prendono un più generale e forse pure palestrico significato.

Molto più importante di cosiffatte ritagliate ricerche è la questione se esista un particolare nesso fralla rappresentazione del ratto di Cefalo per Aurora e l'impresa dell'Edipo contro la Sfinge. Il sottile ingegno del ch. Panofka (1) ha messo alla scoperta il grazioso rapporto che si scorge fra il suddetto ratto di Cefalo e lo Schirone superato da Teseo; i quali significanti soggetti trovaronsi analogamente aggruppati con assai grazioso contropposto sul fastigio della basilica di Atene. Ci prevaliamo ben volentieri di sì bella analogia, per fissare simile relazione fra le due rappresentazioni principali della nostra tazza. Senza entrare nel labirinto di quella profonda simbolica per le di cui esposizioni domandansi uomini di gran senno, noi additiamo la molta rassomiglianza che esiste fra Teseo che supera lo Schirone e l'Edipo vincitore glorioso della Sfinge. Ambedue compariscono mostri che sono dichiarati inimici del genere umano; ambedue vengono superati dal greco eroismo dei primitivi tempi. Ben poetico poi è il contrapposto fra una celeste donna, la quale invaghita delle bellezze di mortale giovane selo toglie via da questa terra e quei mostri d'infernale natura i quali vengono rispinti in quelle tenebre, da cui sono usciti per infestare la pace di questo mondo. Il pittore che accozzò insieme ambedue questi tanto espressivi quadri

(1) *Panofka*, Der Tod des Skiron p. 12.

orse non ebbe altri più intrinsechi rapporti in mira: molto più profondo peraltro dev'essere stato in antico il nesso per cui il mito della Sfinge si trovò incatenato con quello di altre solari ed aeree divinità, fra cui spicca certamente la leggiadra ambasciadrice del giorno, la sposa di Cefalo, la medesima Aurora. Di ammettere, anzi di costituire, simile rapporto fra l'Aurora e la Sfinge, ci costringe il vaso sabino di cui già abbiamo dato una preliminare sposizione fralle notizie del Bullettino (Bull. 1837, p. 71-72). A sì intrigate ricerche ci richiamerà l'illustrazione di quella stoviglia, la quale già si trova preparata frai Monumenti inediti per l'anno 1838. Per ora dunque deve bastarci d'aver additato il più intrinseco mitologico rapporto il quale esisteva nei tempi anteriori al maggiore sviluppo della greca poesia, che levò ai tanti miti il misterioso loro significato, fra la favola della Sfinge e quella dell'Aurora, e per conseguenza fra l'attico mito di Cefalo ed il tebano dell'Edipo.

Non piccolo pregio aggiunge alla nostra kylix, la di cui conformazione stà incisa e segnata con lettera *b* sulla tavola che ritrae le pitture, il nome del greco artista, il quale è scritto con caratteri graffiti sopra uno dei manichi, inciso e segnato con lettera *a* : HIEPONEΓOIEΣEN. Il nome di *Hieron* non occorre la prima volta sopra i vasi volcenti : le pitture che fregiano i lavori della di lui rinomata mano distinguonsi quasi sempre per finezza del disegno e squisitezza dei soggetti. La particolarità che non stà dipinto ma piuttosto graffito il suo nome e questo non sul piede o nel campo delle pitture medesime, come era il solenne uso, ritorna anch'essa più d'una volta fralle stoviglie che portano appunto di questo artista il nome.

E. Braun.

f. VASO RUVESE DALL'ORFEO E BELLEROFONTE.

(*Mon. Ined. dell'Inst. Vol. II, Tav. XLIX. e L. Tavv. d'agg. H ed I.*).

Il superbo vaso del sig. cav. Lamberti, i vasti tesori del quale più d'una volta già hanno fornito materiali importantissimi alle nostre pubblicazioni, ritrae da una banda la reggia di Plutone, innanzi a cui stà suonando la lira Orfeo, mentre sul fianco opposto Bellerofonte è per riportare la vittoria sopra la Chimera; bello e grazioso contrasto con queste infernali rappresentazioni offre la quadriga del Sole sul collo della stoviglia (Tav. d'agg. H.) a cui risponde sul rovescio la testa donnesca altre volte già ravvisata pel ritratto della sposa , la quale ebbe parte degli onori che ridondano per sottili allusioni dai dipinti del vaso. Sul piede corre una fila di belve, fra cui si ammirano pur Grifo e Sfinge, mostri non istrani alle principali rappresentazioni dell'Orco, nel di cui circuito Virgilio appunto colloca simili esseri orrendi e spaventevoli.

I soggetti del nostro magnifico vaso, il quale ci è pervenuto si può dire quasi intatto, in quanto non ha dovuto essere adoperato verun pezzo nuovo nel risarcire le diverse parti rendute malconcie dal tempo, ci sono cogniti è vero anche da altri vascularj dipinti i quali con preferenza si son dovuti alle miniere pugliesi. Le particolarità peraltro con cui ritrae l'Orco il lato nobile del nostro vaso, e lo sviluppo che dà alla rappresentazione del Bellerofonte il rovescio , rendono siffatto monumento assai singolare e grandemente importante. La rassomiglianza che esiste fra la pittura della reggia di Plutone con quella che si ammira sul celebre vaso di Canosa pubblicato da Millin ed ora conservato frai cimelj della numerosa e veramente regia raccolta di S. M. Bavarese, è sorprendente a tal segno che il

sullodato signor cav. Lamberti non temè di assicurare che l'uno dell'altro fosse copia. Poco ritagliato esame c'insegna intanto che mentre l'insieme al primo aspetto comparisce identico, grandissima differenza si scorge nei particolari della rappresentazione; di modo che può dirsi con ogni fondamento di ragione nessuna delle corrispondenti figure di ambedue i quadri rassomigliarsi perfettamente all'altra, anzi che non n' è che non mostri notabili discrepanze. Da questa circostanza ci siamo fatti indurre a porre sotto gli occhi dei nostri lettori il disegno del vaso di Canosa, ancorchè le diverse repliche che già ne furono pubblicate possano far stimare superflua questa nuova incisione. Siccome poi al parer nostro nessuna delle spiegazioni datene finora tanto dal primo editore quanto da altri sommi dotti non ci appaga in ogni punto, così abbiamo creduto opportuno di sottoporre all'analitico confronto delle due pitture, il quale vien preceduto dell'esatta descrizione del vaso ruvese, una nuova spiegazione di quello proveniente dai sepolcri di Canosa. La pittura che offre il famoso fatto di Bellerofonte rendesi assai importante pei diversi mitologici personaggi che v'intervengono. Fra essi trovansi pure le Amazzoni, le quali apparentemente per amichevole rapporto si sono accompagnate col coraggioso eroe: cosa non poco strana, in quanto fra gli inimici ancor vittoriosi di quelle guerriere donzelle viene pure nominato il corintiaco nostro prode. Di questo e di simili particolari sarà data contezza in appresso, dapoichè avremo fissato alcune generali massime intorno la spiegazione di analoghi dipinti vascularj.

La considerevole mole della nostra stoviglia, la quale all'altezza di palmi 4 e mezzo congiunge la periferia di palmi 7, onc. 4., ha dato posto ad un numero di figure che sorpassa ben le quaranta. Composizioni talmente ricche non porgono nè le nolane, nè le sicule, nè le vulcenti stoviglie. L'epoca a cui n'appartiene l'esecuzione essendo relativamen-

te assai recente, dovrebbe supporsi fosse accaduto fatto analogo a quello che nello sviluppo della moderna arte si osserva con preferenza presso i veneziani pittori, i quali pure hanno cercato aggiungere simile magnificenza alle loro tele per l'immensa estensione dei loro quadri : vale a dire quella tendenza verso il drammatico principio che sempre piglia valore quando sono sul declinare le arti del disegno. Ma tutt'al contrario è manifestamente simbolica la maniera di ritrarre l'argomento scelto dall'antico pittore. Tanto nell'insieme della composizione, quanto nei particolari gruppi non si scorge quasi veruna azione, ma il fatto piuttosto accennato che veramente esposto con pittoresco sviluppo. Nella rappresentazione dell'Orco colla reggia di Plutone si scorge per siffatto principio religiosamente ritenuta dal vasculario pittore grande rassomiglianza col quadro del tutto analogo che stava dipinto dalla mano di Polignoto sulla sinistra parte del muro nella delfica lesche. Ed infatti c'insegna il particolare e giudizioso confronto della descrizione lasciataci di quel miracoloso capo d'opera da Pausania, coi due dipinti ruvese e canosino, che in nessun modo possono essere del tutto indipendenti queste rappresentazioni da quel famoso lavoro greco. Polignoto, secondo ci riferisce il medesimo Pausania, non si era contentato di attingere a'limpidi fonti della poesia epica, ma avea cercato pure con sennati slanci del suo ingegno di crearsi un mondo degno dell'ellenica fantasia e che riuniva in sè tutte quante le più misteriose tradizioni che erano in voga intorno il Tartaro presso i suoi coevi. L'artista in generale, principalmente quando si tratta di tempi in cui le arti del disegno non restano ancor depresse dalla dispotica influenza dei letterati, trae più volentieri e con più successo profitto dai proprj talenti che possiede oltre quelli della plastica mano. Dal momento che i poeti esercitano ed ambiscono d'esercitare particolare influenza sulle produzioni del disegno, il filo d'or-

ganico sviluppo vien pel solito interrotto e le arti perdono uno dei principali suoi pregj, vale a dire l'originale ingenuità. Subito che sappiamo Polignoto sia stato il primo che abbia rappresentato il ceto degli eroi radunati nell'infernale regno di Plutone e che sappiamo, mercè l'accurata relazione di chi ha osservato personalmente quelle meravigliose pitture, tutti i particolari delle rappresentazioni, i quali ci permettono di concepire una qualche idea intorno il modo da lui usato nel ritrarre il soggetto, e troviamo finalmente antiche pitture che ritraggono appunto in siffatto modo analoghi ed assai rassomiglianti gruppi, non sarà troppo ardire d'ammettere fra quella delfica pittura e le nostre vascularie rappresentazioni una qualche tradizionale relazione. Quanto però con tutto siffatto nesso sia rimaso in arbitrio di chi eseguiva il posteriore dipinto, appunto ci fà conoscere la maniera con cui ambedue i vasi da noi tolti per cotale confronto replicano il medesimo soggetto, senza ammettervi una sola ripetizione della relativa figura. Questo fatto al parer nostro è di grandissima importanza per le ricerche intorno la storia dell'arte antica, ed intorno la natura d'antiche mitologiche rappresentazioni.

Il carattere delle nostre pitture e principalmente la relazione che hanno conservato, secondo vedremo in appresso, colle produzioni d'artisti dei buoni tempi greci e nel caso nostro con uno dei capolavori di Polignoto, c'impongono il dovere di rispondere con due parole a quel severo giudizio con cui gli artisti sogliono condannare le vascularie pitture provenienti dai sepolcri di Puglia e Basilicata. Fra simili pareri nessuno certamente è tanto di peso quanto quello del non mai bastevolmente lodato sig. cavalier Wagner, il quale stima simili composizioni poco degne che se ne occupi un dotto, stantechè egli scorge artistica trascuranza e sommo arbitrio da per tutto in siffatte dipinture. All'archeologo dev'essere religiosamente cara ogni

reliquia dell'arte antica. Ancorchè fosse veramente tale il demerito di quelle rappresentazioni sarebbe anche questo un fatto per la storia dell'arte assai significante, insegnandoci fin a qual punto potea degradarsi l'arte dei Greci, e da quale altezza avea da smontare per scendere a tale bassezza. Ma se son giuste le prove, che addurremo per dimostrare essi vasi aver conservato motivi dei migliori pittori greci e principalmente lo spirito che in essi regnava, non sono già per questo di massima importanza siffatti monumenti?

Il carattere simbolico delle pitture di Polignoto è stato dimostrato con molto successo dai valenti artisti, i quali hanno riprodotto la composizione da Pausania descritta, dico i fratelli Riepenhausen. Siffatto ristauro ha sbandito affatto le erronee idee, che furono in voga nel passato secolo ancora presso il sommo ingegno di Lessing intorno la natura di cotali dipinti. Ora le nostre vascularie pitture in parte confermano, in parte correggono le composizioni dei sigg. Riepenhausen, i quali certamente se ne avessero avuto conoscenza quando stavano operando a quella lodevole impresa n' avrebbero saputo trarre ottimo profitto. Di non meno importanza sarebbero per gli interpreti di Pausania, l'ultimo de' quali appena ha trovato occasione di accennare una sol volta il vaso canosino. Per noi al contrario che non si tratta d'illustrare il classico passo di Pausania, appunto questo formerà il principale ermeneutico corredo nel dicifferare diversi particolari delle nostre pitture.

1. *Orfeo alla reggia di Plutone.*

Forma il centro della composizione il palazzo del rè delle ombre, il quale sopra quattro ioniche colonne di svelte proporzioni alza il magnifico tetto, la di cui trabeazione acconciamente si scorge. Le due colonne d'avanti presentano per particolarità ben rara questa che sono sormon-

tate da Sfingi accovacciate in modo che sopportano a guisa di telamoni l'architrave. Nel frontone spicca una maschera di Medusa e sopra gli acroteri stanno poste antifisse foggiate di graziosi architettonici ornamenti. Sotto cotale splendido vestibolo ora comparisce sopra nobile scanno la regina delle ombre , la figlia di Cerere, alla quale s'accosta distinto dagli attributi di reale potere il maestoso suo sposo, verso cui ella si rivolge ascoltando attentamente il discorso che a lei egli dirige e appoggiandolo coi mimici cenni della destra. Plutone barbato e fregiato di corona, che componesi di foglie non troppo manifeste , è coperto di ricco panneggiamento che cade dalla sinistra spalla in giù lasciando il petto nudo fin verso le anche; nella sinistra regge lo scettro sopra cui posa l'aquila, mentre Proserpina distinta da corona murale e credemnon che calà giù sulle spalle, tiene nella destra altro scettro con soprapostovi fiore di loto. Riccamente decorato è il trono sopra cui stà assisa la sposa dell'Orco. Le accovacciate Sfingi rincontransi pure fra essi ornamenti. Non senza relazione col discorso che la reale coppia s'alterna , pare fia la succinta donna coperta di pelle di pantera, stretta al corpo da larga fascia che ricorre sotto il petto, e distinta da quei stivaletti che formano uno dei caratteristici attributi delle figlie di Plutone ; la quale con due lunghe torcie si presenta al citaredo d'asiatico costume che innanzi al palazzo intuona il suo glorioso inno. Chiunque vede quel giovane che mostra serio aspetto riconoscerà Orfeo, quel tracio cantore, che sapea temperare tanto divinamente le corde della sua cetra che ne rimasero incantati sino i custodi altre volte inesorabili degli stigj recessi. Il suo capo è coperto d' asiatica tiara tale quale ebbe nel quadro descritto da Filostrato. Sopra il lungo ondeggiante suo chiton cade sulle spalle di dietro in giù una specie di clamide, la quale da grande borchia vien fermata su collo. La lira regge mediante larga fascia, i di cui

lembi cadono svolazzanti in giù al sinistro braccio, di modo che rimane libera la mano la quale tempera le corde colle dita, mentre muove più energico suono il plettro che tiene nella destra. Una ricca fascia, probabile contrassegno di coragio costume, cade dal fianco sinistro a doppio filo verso in giù e benchè sia supponibile che corrisponda alle bende che analogamente nelle volcenti stoviglie sono attaccate alla lira , pure il nostro dipinto fà credere piuttosto essa appartenga all'abito anzichè alla lira. In stretto rapporto con Orfeo si vede messa la figura di clamidato giovane che appoggiato sul suo bastone all'opposto fianco del regio edifizio guarda con occhi fissi il tracio poeta. La corona di palustri piante che cinge il suo capo ci fà ravvisare *Schedios* il quale secondo Pausania con uguale distintivo (1) si rimirò nella pittura delfica di Polignoto, mentre la denominazione di *Promedon* (2), riferito in analogo posto dal medesimo esegete, bene si confarebbe colla premurosa attenzione, la quale mostra il giovane della nostra pittura. Ma la sua particolare azione, vale a dire il tener d'occhio a Orfeo, viene attribuita a terza persona, che nella pittura polignotea interveniva a siffatto musicale ceto, ed è *Pelias*, di cui appunto in questo ufficio da Pausania vien rilevato (3). Ora che questa nostra figura di filarmonico giovane, il di cui greco costume stà in forte contrasto coll' orientale di Orfeo, raduna in sè la virtù di Promedonte, l'attributo di

(1) ὁ δὲ Σχεδίος ἐγχειρίδιόν τε ἔχων καὶ ἄγρωστίν ἐστιν ἐστεφανωμένος. Paus. X. 30. 8.

(2) τῷ δένδρῳ δὲ τῇ ἰτέᾳ κατὰ τὸ ἕτερον μέρος προσανακεκλιμένος ἐστὶν αὐτῇ Προμέδων. εἰσὶ μὲν δὴ οἳ νομίζουσι καθάπερ ἐς ποίησιν ἐπεισῆχθαι τοῦ Προμέδοντος τὸ ὄνομα ὑπὸ τοῦ Πολυγνώτου τοῖς δὲ εἰρημένον ἐστὶν ἄνδρα Ἕλληνα ἔς τε τὴν ἄλλην ἅπασαν γενέσθαι φιλήκοον μουσικὴν καὶ ἐπὶ τῇ ᾠδῇ μάλιστα τῇ Ὀρφέως. Ibid. 7.

(3) Πελίας ἐστὶν ἐν θρόνῳ καθεζόμενος, τὰ γένεια ὁμοίως καὶ τὴν κεφαλὴν πολιός, ἐνορᾷ δὲ ἐς τὸν Ὀρφέα ibid. 8.

Schedios e la mossa di Pelias, non pare improbabile il nostro giovane sia il rappresentante di quel musicale ceto dipinto con maggiore sviluppo da Polignoto.

Ugualmente tocche dall'incanto dell'orfica musica vedonsi le due donne che scorgonsi appresso al surriferito giovane. Il vaso, anzi l'idria appunto, che porta l'una di esse in mano la caratterizza per quelle infelici che doveano empire d'acqua quel foracchiato cogno, il quale lasciava scorrere di sotto tutto quello che vi si versava da sopra. Danaidi tu le chiameresti secondo la volgare mitologia, oppure profanatrici de'misterj se tu ti tieni stretto alle spiegazioni datene da Pausania (1). È generalmente noto il racconto secondo cui all'apparizione d'Orfeo nell' inferno restavano sospese per un momento tutte quante le pene a cui erano soggetti i condannati nell'Erebo. Riposavano dalle inutili loro fatighe allora pure le Danaidi (2) e tal è l'effetto appunto che esercita sopra le nostre idrofore la musica d'Orfeo. Non n'è diverso quello che provano due delle Furie le quali vedonsi dietro Orfeo stesso, e di cui una alata (3) stà ritta in piedi, mentre l'altra sopra pelle di pantera resta assisa. Ambedue tengono serpenti in mani con cui denno essere cruciate le disgraziate vittime loro consegnate in

(1) οἱ μὲν ἄλλοι φέροντες ὕδωρ ἔτι - - - -. ἡμεῖς τ' ἐτεκμαιρόμεθα εἶναι καὶ τούτους τῶν τὰ δρώμενα Ἐλευσῖνι ἐν οὐδενὸς θεμένων λόγῳ ibid 31. 11.

(2) Cf. Horat. Od. III. II. 22.

. . . . . Stetit urna paulum
Sicca, dum grato Danai puellas
Carmine mulces.

(3) Le ali stanno attaccate per quelle fascie incrociate sul petto, le quali talvolta compariscono pure dove l' ali mancano. Che siano adoperate a tal fine nella pittura nostra rende manifesto la mancanza di esse in quella Erinni, la quale pure delle ale è priva. Cf. Zoega Bassiril. Vol. I. p. 174.

preda. È venuto il momento che riposano dal lugubre loro uffizio anch' esse e questo apparentemente mercè il musicale valore d'Orfeo.

Tutt'altro spettacolo offre l'inferior fila di figure che alle falde del plutonico palazzo mostra il nostro quadro. Mentre là tutto è incanto, quà non si scorge altro che spavento. Alcide colla scorta di Mercurio è penetrato nelle tenebre dell'inferno e si è impadronito del tricefalo Cerbero. Il coraggioso giovane, figlio dello stesso Giove, comparisce del tutto nudo ed imberbe. Arco e faretra porta attaccati alla cintura che traversa il petto, nella destra tiene alzata la clava. Ma nulla gli giovano tutti quanti siffatti eroici arredi. Il cane di Plutone, il custode dell'infernale recinto, minaccia di strappare la corda a cui per triplice collare è attaccato. Egli si sforza di tenerlo fermo reggendo con una mano la ridetta corda e coll'altra tenendo assicurata la catena a cui questa è attaccata. Resta esposto all'effetto dello spavento pure Ercole, mentre donna della infernale schiatta, atteggiata come quella che da noi fu osservata nella reggia di Plutone, con aria tranquilla e passo fermo gli s'affaccia, tenendo due giavellotti nella sinistra ed alzata nella destra una torcia accesa e fregiata di lungo festone composto di foglie d'edera. Essa apparentemente comparisce in funzione tutta analoga a quella della lampadofora che và salutando Orfeo; e ancorchè non c'insegnasse l'aria pacifica che mostra l'amichevole rapporto che esiste fra lei ed Ercole, celo farebbe scorgere sicuramente l'indicata corona d'ederacee foglie, le quali alludono forse a bacchici misteri; delle quali analoghe allusioni non era scevra la pittura di Polignoto e di cui non sarà priva la nostra. Mentre questa infernale ministra fa lume ad Ercole, Mercurio dall'altro lato gl'insegna la strada che ritorna al mondo rischiarato dai raggi del sole. Quegli coronato di foglie e di alloro comparisce, fuori della clamide, petaso e stivaletti,

del tutto nudo. La sinistra tiene leggermente il caduceo, contrassegno della sua solenne funzione da Psicopompo, mentre la destra appunto addita la direzione per cui è venuto e per cui ha da ritornare Alcide. In contrasto significante colla tranquilla posizione di Mercurio e di quella ministra di Plutone stà non che la agitata mossa di Ercole, ma anzi lo spavento che prova l'altra donna, la quale a destra si ritira, ritraendoci appunto le spaventate ombre che secondo il volgare racconto fuggivano all'inusitato aspetto d'Alcide nell'Orco.

Assai bene si acconcia coll'insieme di questa composizione la figura dello Sisifo, il quale stenta a rivolgere l'immenso sasso verso la cima di quella disastrosa montagna da cui calava in giù quante volte il disgraziato eroe credeva d'averlo assicurato al suo posto. Sisifo non sente le armonie d'Orfeo, da cui stà lontano e neppure s'accorge dell' arrivo d'Alcide, appunto perchè il gigantesco e terribile suo lavoro l'occupa totalmente. Il pittore l'ha ritratto giovane e del tutto nudo, fuori leve clamide che gli si avvolge al sinistro braccio da cui cala in giù, mentrechè porta sulle spalle appeso il parazonio in contrassegno delle eroiche sue virtù.

Restano in alto della pittura altri due gruppi che occupano lo spazio ai due fianchi della reggia di Plutone. Immediatamente al di sopra di Orfeo vedesi una donna distinta dal credemno di che tiene velato l'occipite, la quale assisa dirige la parola ai suoi due figli che trovansi ad essa innanzi. Mostrano l'età di adolescenti e compariscono del tutto nudi meno la clamide che dalle spalle lor dipende. L'uno ritto in piedi e guardante la madre ossequiosamente stende la sinistra verso il di lei fianco, mentre la destra resta nascosa dietro le spalle del suo fratello. Questi siede sopra sasso, su cui appoggia la sinistra mano, mentre la destra regge lunga canna munita della spica, che s'inchina sul proprio suo stelo. Rivolgesi pur esso verso la madre, che chia-

miamo Antiope, appunto perchè tale denominazione non quadra su nessuna tanto acconciamente, quanto sopra la madre d' Anfione e Zeto. Se mai questa nostra spiegazione, la quale non proferiamo che in modo di semplice conghiettura, avesse fondamento e valore, il posto che occuparebbe Anfione nella vicinanza di Orfeo, dal pittore sicuramente sarebbe giudiziosamente scelto, stantechè di lui raccontansi miracoli simili a quei che vantansi del tracio poeta (1).

Il corrispondente gruppo di due più adulti giovani che s'ammira sull'opposto lato del tempio ne ritrae uno con due giavellotti assiso in una posizione molto analoga al descritto figlio d'Antiope. Egli si appoggia sulla sinistra e rivolgesi verso il suo compagno che posa il pie' destro sopra certi sassi, tenendo nella sinistra una clava che anch'essa s'appoggia sopra pietre che vedonsi per terra dipinte. È troppo decantata l'amicizia di Teseo e Peritoo, che l'accompagnò fin nelle stigie tenebre, per non riconoscervi i due eroi, di cui l'uno era andato in cerca della Proserpina, dall'altro assistito. Ambedue passavano pure insieme le infernali pene, ed è perciò che così vedeansi dipinti nella delfica lesche come li ravvisiamo nel nostro quadro, dove hanno l' apparenza di semplici palestriti.

Dopo questa generale esposizione torniamo a più ritagliato esame, che cerchiamo d'istituire mercè il confronto

(1) Pausan. Boeot. c. 17. Horat. l. c. Art. Poetica v. 302-96. Non dev'assegnarsi però al semplice caso la diversità della spiegazione che davano i medesimi antichi del Bassorilievo ritraente Orfeo, Euridice e Mercurio; oppure secondo le iscrizioni che porta la replica, già borghesiana ora esistente in Parigi, Anfione e Zeto colla lor madre. Presso i Romani il tebano cantore pare abbia occupato il posto di Orfeo; e d'epoca romana, anzi in caratteri romani, sono scolpite le iscrizioni del marmo parigino. Cf. Zoega Bassiril. Vol. I. tav. XLII. Bullett. 1837. p. 33.

della pittura di Canosa e quello della descrizione data da Pausania della delfica lesche.

È solenne il costume delle pugliesi stoviglie di formare il centro delle pitture sul lato nobile d'un tempietto ossia palazzo simile al nostro. Ecco perchè non il sagro bosco di Proserpina, il quale scorgeasi nel quadro di Delfo, ma bensì la reggia di Plutone vedesi espressa tanto nella nostra quanto nella stoviglia di Canosa. Molto maggiore è il lusso che mostra l'architettura dipinta sul vaso di Ruvo, e corrisponde a questa più splendida magnificenza il ricco sviluppo con cui il pittore ha trattato il medesimo soggetto. Nel dipinto di Canosa vedesi assiso in trono l'infernale Giove medesimo, mentre si scosta da lui con accesa torcia in mano la sua regale sposa ; nel nostro occupa questa l'onorevole seggio del suo marito, e ritto in piedi stà Plutone, ma la mossa del braccio destro, che addita i suoi comandi nell'uno e nell'altro quadro è identica. Non sò se si tratti dell'accoglienza d'Orfeo; certo è soltanto che nel quadro nostro è una donna che fà le funzioni di daduca in luogo della medesima Proserpina; la quale donna si dee riferire per quanto io penso alla famiglia dell'infernale regnante. Questa significante variazione c'insegna al parer nostro che non si tratta affatto nè del congedo che da Plutone prende Proserpina, nè di Cerere che richiama la diletta sua figlia dal violento genero. L'identità della donna in trono con quella che nel vaso di Canosa è per scostarsi dal regio solio, da nessuno sarà contrastata, atteso che identica è pure la mossa con cui essa stà rivolta a Plutone. E così non attribuirei neppure a quella daduca , la quale spande lume a diradare le stigie tenebre, il più determinativo nome d'Ecate, ma piuttosto altra più generale denominazione, a fare conoscere la più bassa sua condizione; come fosse quella d'Erinni o meglio Eumenide. L'aspetto benigno con cui ella guarda Orfeo, la maniera in cui gli fà lume con una delle due torcie, l'ag-

gruppamento di ambedue queste figure non lascia quasi verun dubbio intorno lo stretto rapporto che fra esse deve esistere secondo l'intenzione dell'antico pittore: motivo perchè crediamo ugual nesso esistere fra l'Orfeo del vaso di Canosa e la regale coppia, che da quell'artista diversamente fù quivi disposta.

La figura dell'Orfeo non presenta che picciole variazioni nelle due stoviglie che stiamo confrontando; fuori che quella di Canosa indica le tenere tinte della meno robusta sua carnagione per soprappostivi bianchi colori; circostanza che con molto fondamento potea far pensare a muliebre rappresentazione, essendochè rari, se non insoliti, sono gli esempi di uomini distinti da simile colorito nelle dipinture delle stoviglie. In fatti pensò a Calliope, la di cui tracia provenienza avrebbe corrisposto al costume che offre il citaredo, il primo editore di quel vaso. La circostanza peraltro che nella ruvese pittura manca affatto questa singolare distinzione e l'incoerenza di Calliope con tutte quante le altre figure di questa composizione non permettono di riprodurre questa conghiettura nemmeno dubbiosamente. È troppo solenne l'arrivo di Orfeo nel Tartaro, per non vedervi espresso il tracio poeta, il di cui lussureggiante orientale costume s'acconcia assai bene colla suddetta caratteristica distinzione della bianca carnagione. Pausania dice espressamente, che Polignoto l'avea dipinto senza veruna indicazione dell'asiatico abito, anzi come semplice uomo greco; ma appunto l'accento ch'egli mette in questa asserzione, fà vedere che parve strano anche a lui, avendolo forse osservato in altri monumenti atteggiato in modo non troppo dissimile alla nostra figura. E in realtà lo descrivono tanto Filostrato quanto Callistrato coperto appunto di quella frigio-tracia tiara, la quale porta in capo nelle nostre vascularie rappresentazioni. Del resto quadra perfettamente

col nostro citaredo la descrizione che poeticamente ne dà Virgilio, il quale nell'Aen. VI. 644 segg. canta :

Nec non Threicius longa cum veste sacerdos
Obloquitur numeris septem discrimina vocum;
Jamque eadem digitis, jam pectine pulsat eburno.

Sull'opposto lato del tempio stà un giovane che ascolta attentamente il divino canto d'Orfeo. Per lui furono proposti i trè nomi di Promedon, Pelias e Schedios, del qual ultimo egli porta l'attributo con cui fù dipinto da Polignoto. Siffatta pianta palustre cresceva principalmente sul monte Parnasso e pare sia questo il motivo per cui il musicale giovane vien distinto da siffatto attributo, secondo l'ingegnosa spiegazione che ne dà il ch. Piebelis nel dotto suo commentario sul Pausania (1). Fu avvertito da noi che il giovane del nostro vaso comparisce quasi come rappresentante di tutti e trè quei personaggi che compongono il filarmonico ceto nella pittura di Polignoto. In questa Orfeo non si trova presso il palazzo di Proserpina, ma vicino a tal albero a questa divinità sagro ; il gruppo dei trè ascoltanti la musica si trovarono sull'opposto lato di quel bosco, come nel nostro vaso trovansi sul corrispondente fianco del regio palazzo. Ora pare veramente caso straordinario, per cui troviamo nella stoviglia di Canosa nel medesimo sito trè personaggi, i quali dagli anteriori illustratori con ogni fondamento furono spiegati per gli infernali giudici. Dice Pausania che Promedon stava appoggiato (2) a quell'albero, in-

(1) Vol. IV. p, 270. ἄγρωστιν autem fuit ἐστεφανωμένος forsitan ideo, quod haec imprimis ad Parnassum nascebatur. Hoc enim de *agrosti arundinacea* Billerbeckius in Flora classica p. 23. e Dioscoride et Plinio refert.

(2) τῷ δένδρῳ δὲ τῇ ἰτέᾳ κατὰ τὸ ἕτερον μέρος προσανακεκλιμένος ἐστὶν αὐτῇ Προμέδων. Paus. ibid. 30. 7.

vece del quale un tempio si riscontra nelle vascularie pitture, ed appunto in siffatta o analoga posizione tu vedi l'uno dei trè vecchi nel vaso di Canosa. Contentandoci di aver accennato questa singolare congiuntura ed astenendoci dall'entrare in troppo ritagliate e perciò ardite congbietture, ci permettiamo soltanto di additare quanto sia convenevole il posto, che occupano siffatti infernali giudici, essendochè fanno graziosa allusione a quei personaggi a cui furon sottoposte le musicali gare tanto in voga presso gli antichi Greci. Non sarà troppo attentare finalmente, se proponiamo la conghiettura, che questo gruppo non sia del tutto indipendente da quello che nel quadro di Delfi formavano i tre filarmonici eroi Promedon, Pelias e Schedios. Il ruvese pittore si è tenuto piuttosto al polignoteo motivo, riunendo peraltro i diversi predicati di quelle trè figure in una sola persona, e scambiando gli altri due compagni nella coppia di Danaidi, le quali formano squisito contrapposto alle due Furie, che dietro Orfeo riposano come esse dalle tristi loro funzioni.

Riservandoci di dire alla fine del nostro discorso due parole intorno il gruppo che componesi di uomo, donna e fanciullo ed il quale in luogo delle suddette Erinni vedesi nel vaso di Canosa, non possiamo fare a meno di osservare che tutte quante le figure di questo mezzano ordinamento del dipinto trovansi fra loro in istretto e vicendevole rapporto, particolarità la quale ha da rincontrarsi pure nelle composizioni di Polignoto. La medesima osservazione vale intorno le figure dell'inferiore fila e così pure i due gruppi che ai due fianchi del tempio in alto della pittura presentano nella stoviglia di Canosa principalmente un assai bene ponderato contrapposto.

Per cominciare da questi, prima di entrare in altro ben lungo discorso intorno la composizione di cui Ercole col Can Cerbero forma il centro, noi diremo che nella pittu-

ra di Canosa al lato destro scontrasi un gruppo che componesi di trè figure come questo dell'opposto fianco. Alla donna coi due di lei figli che abbiamo preso per Antiope corrisponde quì simile donna assisa che stringe un nudo gladio colla destra, mentre poggia la guaina sopra la sinistra coscia; innanzi ad essa sono due giovani eroi, di cui l'uno colla clava in mano riposa accanto di lei sopra un sasso. Millin spiegò con assai strana conghiettura cotale donna per Minerva, mentre riconobbe bene l' eroica coppia di Teseo e Peritoo nei due giovani con essa aggruppati. Il ch. C. O. Muller preferì di vedervi Elettra munita del vendicatore ferro ed incoraggiando il prediletto fratello col suo Pilade a rendersi pronto al fatale colpo diretto contra la nefanda madre e chi con essa profanò per incestuoso adulterio il nuziale toro d'Agamennone. È troppo solenne l'attributo dello sguainato parazonio ond' è armata Medea in tanti monumenti, per non riconoscervi quella maga, la quale non è priva di rapporti con Teseo ed il suo fedele compagno e la quale pure nell'inferno fu collocata dagli antichi poeti. Avendo così spiegato quella donna, che nel quadro ruvese del tutto trovasi mancante, molto più agevol cosa è di riconoscere gli ateniesi eroi nel gruppo di questo vaso, dove ritorna il solenne attributo della clava. Ma quì giova ricordare pur altro rincontro che esiste fra un passo di Virgilio ed i principali eroi del nostro quadro, essendochè appunto Teseo vien nominato insieme con Orfeo ed Ercole da quel poeta nel sesto canto dell'Eneide dove v. 120 dice :

Si potuit Manes arcessere conjugis Orpheus,
Threïcia fretus cithara fidibusque canoris :
Si fratrem Pollux *alterna morte redemit*,
Itque reditque viam toties. Quid Thesea. *Magnum*
Quid memorem Alciden ?

La menzione che vien fatta di Polluce in questo passo di Virgilio, il quale veramente descrive quasi con quattro parole il principale contenuto dell' intero nostro quadro, oppone non lievi difficoltà alla spiegazione data da noi del gruppo di due giovani palestriti accompagnati ed esortati dalla loro madre. E Leda coi Dioscuri veramente potrebbe chiamarsi senz'altro quella donna la quale reputammo Antiope con Anfione e Zeto, essendochè anch'essa vien nominata frai dimoranti nell'Orco dallo stesso Omero (1). Poco importa intanto se uno si decide per quella o questa denominazione; molto più rilevante è il confronto di ambedue siffatti gruppi diversamente espressi nell' uno e nell'altro quadro da noi comparati. Nel vaso di Canosa compariscono i due giovani distinti da larga fascia che gira lor sotto il petto (2). Questa palestrica distinzione si accorda perfettamente cogli arnesi che l'uno dei due giovani tiene nell' una mano, mentre nell'altra porta una coppa forse con analoga allusione. Simili fascie riscontransi pure in altre palestriche rappresentazioni e benchè non mi ricordi di alcuna, la quale presenti questo distintivo nel medesimo sito del corpo, pure sono perfettamente analoghe alle tenie che portano simili giovani alle braccia oppure alle coscie. Nella collezione di Hamilton, vol. I, pl. 175, si vede un giovane che porta siffatte fascie non meno larghe, che circondano il corpo dei nostri adolescenti; tiene esso un ramo d'albe-

(1) Odyss. XI. 297.

Καὶ Λήδην εἶδον, τὴν Τυνδαρέου παράκοιτιν.

cf. v. 259.

Τὴν δὲ μέτ' Ἀντιόπην ἴδον, Ἀσωποῖο θύγατρα.

(2) Sul collo del vaso di Canosa si vede una donna, la quale stà per cingere di simile fascia un'assiso Tirsoforo, che può chiamarsi Dioniso.

ro nelle mani e perchè non manchi nulla che indichi il riportato premio, egli viene pure incoronato da una Vittoria. Altro vaso proveniente dagli scavi vulcenti dei signori Campanari ne porge un giovane del tutto nudo, a cui sono annodate le suddette larghe fascie alle braccia ed alla coscia ed in segno del palestrico premio egli porta nelle mani quel lepretto, che con uguale allusione vedesi distribuito dai soprantendenti dei giovanili giuochi a chi primeggiò in essi e fù vittorioso.

In altro modo con uguale intenzione la palestrica vittoria dell' uno dei due giovanetti vien accennata dalla lunga canna che porta in mano. Di siffatto attributo, vale a dire di simile canna sormontata da due spighe, si vede munito un palestrita clamidato, che porta pure la strigile in più chiaro testimonio della sua virtù, su vaso a figure rosse della collezione Hamilton (Antiquités Etr. Gr. et Rom. tirées du cabinet de Mr. Hamilton. Naples 1766 - 67. Vol. IV. pl. 116), dove pure comparisce la Vittoria, la quale gli appresta la corona; a mano destra scorgesi altra donna. L'unica cosa che non soffre variazione nelle due pitture è la donna assisa, la quale però dev' aver un più solido significato ed è pur per questo che abbiamo scelto per lei particolare denominazione fralle diverse eroine, che con essa si confanno. Non stimiamo inopportuno peraltro il confronto a cui col nostro gruppo si presta altra vascularia pittura della seconda collezione di Hamilton (1808) vol. II, pl. II, pl. XL, IV, la quale ci presenta simile donna fregiata di corona ed appoggiante il piede sopra un sasso. Innanzi a lei compariscono due efebi ugualmente coronati e muniti di lancie, di cui l'uno stà ritto in piedi. A mano sinistra chiude la composizione Mercurio pur esso coronato, e distinto da petaso e caduceo. L'editore di quel vaso propose la medesima spiegazione tentata da noi per questo gruppo, chiamando le relative figure Antiope, Anfio-

ne e Zeto. Fralle palestriche rappresentazioni veramente si distingue siffatta composizione per via della donna congiuntavi appunto in questo modo, ed è probabile che si tratti d'eroico soggetto principalmente nei vascularj nostri dipinti, dove quasi tutte quante le figure raccomandansi ad individuali spiegazioni.

Tornando al piano inferiore delle ricca composizione, il confronto della stoviglia di Canosa c' insegna nuove ed importanti variazioni, introdotte dall' uno o dall' altro dei due pittori. Non intendo di annoverare fra queste la pelle leonina che porta Ercole e le ali di cui sono guarniti i piedi di Mercurio nel vaso di Canosa, ma prima di tutto la figura dell' ombra, che nella ruvese pittura esprime molto bene lo spavento che portò agli abitanti dell'Orco la venuta di Ercole. È più chiaro poi il pacifico rapporto che esiste fra Ercole e quella donna, la quale con accesa fiaccola illumina l'infernale oscurità, mentre nel vaso di Canosa la mossa con cui somigliante figura tien ritta una delle due torcie che porta, potea invero far credere volesse invece opporsi all'entrata di quell'eroe. Abbiamo già additato il festone d'ederacee foglie che in serpeggianti linee cala in giù dalla fiaccola che quell' infernale ministra si reca nella destra, mentre due giavellotti che regge con la sinistra quasi involontariamente ricordano l'Ecate, la quale come Diana similmente si vede effiggiata appunto nelle ruvesi stoviglie. Lasciando indeciso se tale denominazione convenga veramente alla donna in questione, fatto si è che essa reca ad Ercole servizio analogo a quello che riceve da Mercurio, il quale gli insegna la strada, mentre quella gli fà lume per le tenebre dell'Orco. Il quadro di Canosa mostra composizione più agitata, il nostro presenta più posatezza tanto nella figura della riferita daduca, quanto in quella di Mercurio, il quale nella pittura di Canosa accelera anziosamente i suoi passi, mentre nella nostra si presenta con più

porti, ancorchè supponiamo Pausania sia stato sempre nelle sue relazioni tanto chiaro quanto esatto. Dall'altro canto non devonsi lasciar inavvertite le concordanze a cui prestansi senza essere ricercati i particolari di antichi monumenti con quei da quel diligente autore descritti. Così dovremo pur additare la vicinanza in cui Tantalo e Sisifo trovansi nel quadro di Polignoto secondo la relazione dell'esegete, il quale appunto con Tantalo conchiude il suo rapporto come con esso chiudesi la composizione sulla stoviglia canosina. Sisifo trovasi con lui non già sul piano che sviluppa la composizione dell'Ercole col Cerbero, ma un poco più sotto e la maniera in cui lo veggiamo figurato corrisponde perfettamente alla descrizione di Pausania (1). Il ruvese dipinto il presenta imberbe, in quello di Canosa si vede distinto da folta barba. Quello che è più rilevabile peraltro si è che nel dipinto di Canosa Sisifo è accompagnato da una delle infernali ministre, la quale mediante una frusta lo eccita sempre di nuovo al suo fatale ed eterno travaglio. Siffatta Erinni porta nella sinistra una lancia e sul braccio una pelle di pantera. Per quanto sia espressiva la rappresentazione di questa donna nella vicinanza di Sisifo, per indicare appunto l'eterno stimolo che lo facea ricominciare sempre di nuovo il lavoro inutilmente compito, pure vengono più in acconcio al generale contenuto della pittura le Erinni che nel ruvese vaso riposano dalla funesta loro funzione, incantate pur esse ai dolci suoni della lira d' Orfeo, il quale forma in ogni modo il centro della composizione.

L'episodio che ritrae l'Ercole col vincolato Cerbero forma già in sè un grazioso contrapposto coll'Orfeo che sospende tutti quanti i tristi lavori a cui son condannati gli

(1) μετὰ δὲ την Καλλιστὼ καὶ ὅσαι σὺν ἐκείνῃ γυναῖκες, κρημνοῦ τε σχῆμά ἐστι καὶ ὁ Αἰόλου Σίσυφος ἀνῶσαι πρὸς τὸν κρημνὸν βιαζόμενος τὴν πέτραν ibid. 31. 10.

abitatori dell'Inferno. Questo contrasto potrebbe pur essere riguardato sotto la mira di simbolica scala, che dalle fisiche forze d'Alcide salisce verso le più nobili doti del divino ingegno d'Orfeo, che fe' restar incantato tutto l'Erebo (1). Senza voler sostenere che tale sia stata l'intenzione dell'antico artista, pure facilmente a simile interpretazione si presta il nostro vasculario dipinto, il quale secondo abbiamo visto ritrae gran numero dei più rinomati eroi, che dai poeti e dalla volgare tradizione nel Tartaro furono ricordati. Non possiamo far a meno di confessare che il vaso del cav. Lamberti ritrae in molti punti con più raffinati motivi il soggetto, di cui la stoviglia di Canosa riporta particolari ritagli che a quello mancano. Ora che due monumenti fanno solenne testimonianza del modo con cui gli antichi pittori vascularj si tennero sempre fedeli alle artistiche tradizioni, forse si troverà bravo filologo che assistito da intelligente artista tenti di ravvivare col confronto di queste composizioni la descrizione che ci ha lasciato del famoso quadro di Polignoto Pausania. Chè molte e numerose sono le cose che esigono maggiori dilucidazioni anche dopo le dotte ricerche del Boettiger e i lavori d'arte dei fratelli Ripenhausen. Quanti contrapposti significantissimi che dagli illustratori di Pausania vengono passati sotto silenzio, quanti rapporti ingegnosi, di cui non ha fatto parola nessuno! Ho potuto persuadermi che un filologo il quale non abbia le archeologiche cognizioni totalmente in disprezzo potrà coi cenni, che mediante acconcie analogie offrono simili vascularie composizioni, arrivare a spiegarne una buona parte e rilevarne se non l'artistico almeno il poetico merito del greco pittore. Non che ci rechino simili monumenti i medesimi soggetti,

(1) Altre volte torna Orfeo siccome vittore del Can Cerbero (Musée Blacas pl. VII. cf. Agostini, gemme II. 8.) per una contrazione in senso inverso della nostra pittura.

di cui Pausania ha lasciato la descrizione, sia per noi di principale importanza, ma il modo piuttosto con cui da essi vengono acconciati in ben ponderate composizioni. Il muto linguaggio in somma che tengono i monumenti figurati, in ricerche di questa natura quasi sempre è molto più espressivo che il più concinno e più spiritoso discorso.

2. *Bellerofonte vincitore della Chimera.*

Grazioso contrapposto al tricefalo custode di Plutone forma la Chimera, la quale porta il medesimo predicato delle trè teste. Con ciò esiste se non altro fra la parte antica e la postica del nostro vaso almeno un nesso di simmetria, come in tante stoviglie degli antichi pittori si vede espresso. Potrebbe aggiungersi di più che la Chimera è citata fra gli altri mostri, che empiono il circondario dell'Inferno presso Virgilio VI. 286-290 :

Multaque praeterea variarum monstra ferarum,
Centauri in foribus stabulant, Scyllaeque biformes,
Et centumgeminus Briareus, ac bellua Lernae
Horrendum stridens, flammisque armata Chimaera,
Gorgones, Harpyaeque, et forma tricorporis umbrae.

La pittura di Bellerofonte peraltro non deve considerarsi come una qualche continuazione del quadro dell' Orco, che abbiamo osservato sul lato nobile della stoviglia. Anzi veggonsi accennati gran parte dei ritagli, che raccontansi in occasione delle valorose geste del nostro eroe in Licia. Dall'altro canto non si può fare a meno di trovare bell' accordo, secondo il quale le trè pitture dell' Alcide dell'Orfeo e del Bellerofonte mostrano una specie di climacterio progresso dalle fisiche forze d'Ercole fino alle miracolose vittorie del figlio di Posidone, secondo fù accennato di sopra.

Nel bel mezzo della composizione vicino ad una fontana vedesi la Chimera, la quale colle trè teste di leone, capra e serpente è rivolta in sù per difendersi contra il coraggioso eroe, che con alato cavallo assalta il tremendo mostro. Le fiamme che vomita il capo di mezzo minacciano senza recar danno al coraggioso cavalliere, il quale trionfa in alto circondato dai numi che l'hanno preso in particolare tutela e gli si accosta la stessa Niche, la quale gli anticipa il premio della grande vittoria. Col glorioso riposo che regna fra quell'olimpico ceto forma assai singolare contrasto lo spavento e la viva agitazione, onde son mosse tutte quante le figure che veggonsi a basso pure inseguendo la Chimera. Costume e fattezze fanno conoscere la coraggiosa nazione delle Amazzoni, le quali già ridotte sotto il dominio di Bellerofonte prestansi a lui in ajuto contra la tremenda belva, che pare venga cacciata dal silvestre suo recesso con giavellotti e dardi, che contro essa son diretti. Già ha lasciata la sua spelonca l'imperioso mostro, si precipita contro i suoi nemici e spande terrore e spavento dapertutto; perdono il coraggio pure le guerresche donzelle, che trovansi dirimpetto ad essa e cercano salvarsi per la fuga da ambedue le parti della pittura.

Tutti quanti gli scrittori che ci raccontano la storia di Bellerofonte contentansi della generale indicazione del glorioso fatto. Ora che n'abbiamo sott'occhio una assai specificata esposizione monumentale, siamo costretti di supplire ai pur troppo brevi rapporti dei poeti mediante analogie, le quali ci prestano le favole di simili mostri. Essi quasi sempre compariscono custodi di fontane, da cui per naturale conseguenza dipende più che da qualunque altra cosa il benestare d'un paese. Così troviamo presso la sorgente Amimone il lerneo serpente, il quale era annidato sotto il platano che stava accanto a quell' acqua (1), tale

(1) Paus. II. 37. 4. Τῆς δὲ Ἀμυμώνης πέφυκεν ἐπὶ τῇ πηγῇ πλά-

quale vediamo espresso nel quadro nostro fonte ed albero, vicino a cui ha la sua lustra la Chimera. Appunto per questo motivo si vede munito dell' aguzza anfora Giasone ossia pur Cadmo nella bella stoviglia pubblicata da Millin (Monuments Inédits Vol. II. pl. XXVI), che ritrae la vittoria sopra quel dragone, il quale ha dimora in una spelonca vicina forse alla sorgente, onde l'eroe cerca di attingere l'acqua. Pur là si vede dipinto un albero, non tanto forse per indicare quelle selvaggie contrade, quanto appunto per ricordare simile solenne pianta che dava ombra al limpido specchio di siffatta fontana. La suddetta anfora (1) accenna il mezzo con cui il coraggioso campione ha saputo svellere dal suo ritiro la belva, la quale non permise ad alcuno l'accesso a quella fontana. È comune tratto di simili favole, che quegli che imprende a combattere uno

τανος · ὑπὸ ταύτῃ τὴν ὕδραν τραφῆναι τῇ πλατάνῳ φασίν. cf. Strab. p. 371.

(1) Non saprei dar altra spiegazione a simile anfora, la quale si rincontra in altro vasculario quadro ritraente Perseo, che riporta la recisa testa di Medusa a Minerva. Dietro all'eroe scorgesi un serpente, con cui appunto metto in relazione quell'anfora che dietro la Giunone stà gettata per terra. Quivi si vede ancora il dio Pane e fra altre divinità pur Venere, la quale appoggiata guarda la scena. Dubois-Maisonneuve 1817 pl. XLVI. Non mi ricordo se è stata rilevata da altri la particolarità che mentre le donne idrofore sempre sono munite di vasi a tre manichi, idria o kalpis, gli uomini che tornano nella medesima funzione portano sempre le sopraccennate anfore aguzze. Ciò pare sia stato costumato con uso tanto solenne, che dove uomini e donne sono accompagnati in simili scene, i due sessi distinguonsi per siffatti ben differenti ārnesi. Mi ricordo d' una sola idroforia, che s'incontra sopra stoviglia del Gregoriano, dove simile figura mascolina porta pure una semplice idria. Fragli eroi intanto non conosco veruna simile eccezione. La celebre cista del Kircheriano ci reca fra altri un bello esempio di questa costumanza.

di quei mostri, i quali in silvestre solitudine fanno dimora, cerca di cacciarli fuori della vantaggiosa posizione. Anche Ercole, quando facea guerra all'idra lernea, cominciò dal tormentare mediante roventi frezze quell' animale a segno tale che uscito fuori dalla sua spelonca precipitavasi verso il coraggioso Alcide, il quale così in aperto campo lo superò. Simile motivo pare abbia ammesso il pittore del nostro vaso, il quale appunto per questo ha introdotto a grande nostra sorpresa nella composizione che ritrae l'uccisione della Chimera le Amazzoni, che secondo il volgare racconto pel valore del nostro eroe soccombeano non meno di quella belva.

Tanto è manifesto che le Amazzoni dipinte a basso del quadro non occupano affatto una posizione la quale ce le presenti inimichevoli all'eroe che son esse del tutto impegnate ad assisterlo coll'assaltare quel tremendo animale, contro cui son diretti tanto il giavellotto di Bellerofonte, quanto i dardi ed altre armi delle asiatiche eroine. Ora noi supponiamo che esse abbiano in mira non tanto la perfetta strage del mostro, per cui si voleano altre forze e più alti sostegni, quanto principalmente il cacciarlo fuori di quei stretti siti, in cui non valeva neppur il divino ajuto del pegaseo cavallo. Ma come mai, ci opporrà taluno, come mai sono scelte appunto le Amazzoni dal nostro pittore per prestar assistenza a Bellerofonte, il quale l'ebbe per mortali inimiche, e che anzi secondo la volgare tradizione, le distrusse perfettamente? A questo in generale potrebbe rispondersi, che frequenti sono i miti a tenore di cui l'inimicizia delle Amazzoni si trasmuta in affettuoso attaccamento e per ricordarne uno solo, diremo che di Dioniso ora vengono nominate inimiche e contrastanti, ora socie di guerra e fedeli seguaci. Ma per distinguere meglio siffatto cambiamento di furiosa ira in vicendevole affetto fra Bellerofonte e le Amazzoni, bisogna ricorrere alla testimonianza di

quale vediamo espresso nel quadro nostro fonte ed albero, vicino a cui ha la sua lustra la Chimera. Appunto per questo motivo si vede munito dell' aguzza anfora Giasone ossia pur Cadmo nella bella stoviglia pubblicata da Millin (Monuments Inédits Vol. II. pl. XXVI), che ritrae la vittoria sopra quel dragone, il quale ha dimora in una spelonca vicina forse alla sorgente, onde l'eroe cerca di attingere l'acqua. Pur là si vede dipinto un albero, non tanto forse per indicare quelle selvaggie contrade, quanto appunto per ricordare simile solenne pianta che dava ombra al limpido specchio di siffatta fontana. La suddetta anfora (1) accenna il mezzo con cui il coraggioso campione ha saputo svellere dal suo ritiro la belva, la quale non permise ad alcuno l'accesso a quella fontana. È comune tratto di simili favole, che quegli che imprende a combattere uno

τανος · ὑπὸ ταύτῃ τὴν ὕδραν τραφῆναι τῇ πλατάνῳ φασίν. cf. Strab. p. 371.

(1) Non saprei dar altra spiegazione a simile anfora, la quale si rincontra in altro vasculario quadro ritraente Perseo, che riporta la recisa testa di Medusa a Minerva. Dietro all'eroe scorgesi un serpente, con cui appunto metto in relazione quell'anfora che dietro la Giunone stà gettata per terra. Quivi si vede ancora il dio Pane e fra altre divinità pur Venere, la quale appoggiata guarda la scena. Dubois-Maisonneuve 1817 pl. XLVI. Non mi ricordo se è stata rilevata da altri la particolarità che mentre le donne idrofore sempre sono munite di vasi a tre manichi, idria o kalpis, gli uomini che tornano nella medesima funzione portano sempre le sopraccennate anfore aguzze. Ciò pare sia stato costumato con uso tanto solenne, che dove uomini e donne sono accompagnati in simili scene, i due sessi distinguonsi per siffatti ben differenti arnesi. Mi ricordo d' una sola idroforia, che s'incontra sopra stoviglia del Gregoriano, dove simile figura mascolina porta pure una semplice idria. Fragli eroi intanto non conosco veruna simile eccezione. La celebre cista del Kircheriano ci reca fra altri un bello esempio di questa costumanza.

di quei mostri, i quali in silvestre solitudine fanno dimora, cerca di cacciarli fuori della vantaggiosa posizione. Anche Ercole, quando facea guerra all'idra lernea, cominciò dal tormentare mediante roventi frezze quell' animale a segno tale che uscito fuori dalla sua spelonca precipitavasi verso il coraggioso Alcide, il quale così in aperto campo lo superò. Simile motivo pare abbia ammesso il pittore del nostro vaso, il quale appunto per questo ha introdotto a grande nostra sorpresa nella composizione che ritrae l'uccisione della Chimera le Amazzoni, che secondo il volgare racconto pel valore del nostro eroe soccombeano non meno di quella belva.

Tanto è manifesto che le Amazzoni dipinte a basso del quadro non occupano affatto una posizione la quale ce le presenti inimichevoli all'eroe che son esse del tutto impegnate ad assisterlo coll'assaltare quel tremendo animale, contro cui son diretti tanto il giavellotto di Bellerofonte, quanto i dardi ed altre armi delle asiatiche eroine. Ora noi supponiamo che esse abbiano in mira non tanto la perfetta strage del mostro, per cui si voleano altre forze e più alti sostegni, quanto principalmente il cacciarlo fuori di quei stretti siti, in cui non valeva neppur il divino ajuto del pegaseo cavallo. Ma come mai, ci opporrà taluno, come mai sono scelte appunto le Amazzoni dal nostro pittore per prestar assistenza a Bellerofonte , il quale l'ebbe per mortali inimiche, e che anzi secondo la volgare tradizione, le distrusse perfettamente ? A questo in generale potrebbe rispondersi, che frequenti sono i miti a tenore di cui l'inimicizia delle Amazzoni si trasmuta in affettuoso attaccamento e per ricordarne uno solo, diremo che di Dioniso ora vengono nominate inimiche e contrastanti , ora socie di guerra e fedeli seguaci. Ma per distinguere meglio siffatto cambiamento di furiosa ira in vicendevole affetto fra Bellerofonte e le Amazzoni, bisogna ricorrere alla testimonianza di

Pindaro (1), il quale la vittoria di quello sopra queste colloca avanti la distruzione della Chimera, mentre tutti quanti gli altri autori nominano prima l'impresa contra questa belva e la guerra contra le coraggiose donzelle di Temiscira dopo. Con ciò s'accorda benissimo la conghiettura che forse esisteva pur qualche particolare racconto, secondo cui Bellerofonte dopo aver ridotto sotto il suo dominio quelle asiatiche eroine (2), le obbligò di accompagnarlo nella sua più disastrosa impresa contra la Chimera, come vediamo espressa questa storia nel quadro della nostra stoviglia.

Il modo con cui sono ritratte le Amazzoni nella nostra pittura s'accorda perfettamente con quello che scorgesi in altre vascularie rappresentazioni e con preferenza in quelle che provengono dalla Puglia. Assai singolare mostrasi peraltro il costume con cui quelle due che tirano l'arco tengono pronti altri dardi nella mano stessa che stringe quest' arma. M'insegna il sig. cav. Wagner che anche in quelle statue dell'eginetico gruppo, le quali compariscono da arcieri, si trovano fralle mezzane dita che stringono l'arco i buchi dentro cui, secondo il medesimo costume, stavano incastrate simili frezze. E la faretra la quale porta quella che inginocchiata stà a pie' dell'albero, mostra che da essa hanno tolti i micidiali ferri per essere più pronte al ferire.

(1) Pindar. Ol. XIII. 84. (124) ff.

σὺν δ' ἐκείνῳ καί ποτ' Ἀμαζονίδων
αἰθέρος ψυχρᾶς ἀπὸ κόλπων ἐρήμου
τοξόταν βάλλων γυναικεῖον στρατόν,
καὶ Χίμαιραν πῦρ πνέοισαν καὶ Σολύμους ἔπεφνεν.

(2) Dobbiamo al sig. Stuart il quale torna da un suo viaggio nell'Asia Minore, l'avvertenza, che le monete di Corinto mostrano pure, oltre più altri emblemi riguardanti le eroiche virtù di Bellerofonte, la testa d'Amazzone.

Solenne testimonio di simili imprese che hanno luogo in mezzo alla silvestre solitudine è il dio Pane, il quale a mano destra di chi guarda, dietro un parapetto di sassi, scorgesi distinto dalle corna bovine, dalla caprina codetta e dalla siringe che porta in mano. Egli comparisce tutto solo nella pittura che ritrae la morte di Atteone (Millin, Mon. Inéd. I. pl. V.); altre volte lo vediamo accompagnato da un Satiro come nella sopracitata composizione di Giasone o Cadmo (ibi. II. pl. XXVI), e più di frequente entra nel ceto di quelle divinità di cui dovremo parlare in appresso. In genere pare egli sia divinità locale, essendochè le selve sono assegnate al suo dominio e nella vicinanza dei fonti ha la sua prediletta dimora. Ecco perchè nella composizione del nostro vaso occupa il posto più vicino alla fontana, la quale da lui vien quasi sorvegliata. La Chimera che rese inaccessibile questo suo naturale sacello si mostra inimichevole ugualmente a lui, ed appunto per questo pare apparisca fra quelle divinità, le quali tutte quante rallegransi della vittoria di Bellerofonte.

Minerva e Mercurio non devono mancare quando si tratta della vittoria che ha da riportare greco eroe sopra esseri che son contrarj alla civilizzazione ed alla coltura. Era appunto a Minerva che Bellerofonte, secondo il racconto dei poeti, dovea i mezzi con cui si era messo in possesso del Pegaso ed allude a questo fatto il soprannome di Chalinitis, perchè avea insegnato a Bellerofonte l'uso del freno, con cui domansi i cavalli. La vergine diva comparisce in posizione sedente al di sopra della più volte nominata fontana. Coperta di larga egida ella, della vittoria già sicura, dirige i suoi sguardi sul campo della battaglia. Per essa non si tratta di prestare ajuto al suo cliente, ma di essere testimonio piuttosto della sua bravura; ed ecco perchè tu non la vedi come altre volte armata di alto elmo, ma con capo nudo, mentre che la destra stringe il fusto della lancia la quale scevra

della punta probabilmente tiene capovoltata, e la sinistra riposa sullo scudo appoggiato al fianco.

Sono tali e tante le qualità per cui Mercurio può essere associato con questo olimpico ceto che appunto da cotale imbarazzo di ricchezza siamo impediti di assegnarle la particolare sua funzione. Il più semplice pare che sia di chiamarlo *Condottiere* o *Pompaeos* (πομπός, πομπεύς, πομπαῖος), nella quale condizione protegge tutti quanti gli eroi che sotto la tutela di Giove trovansi incamminati verso disastrose imprese, come per nominare uno il Perseo, il quale per tanti rapporti mostrasi analogo al nostro Bellerofonte. Mercurio stà assiso in posizione analoga a quella con cui siede Minerva. Anch'egli è arrivato al termine della sua missione, avendo condotto l'eroe affidato alla di lui tutela sulla faccia del luogo dove alla impetuosa forza della Chimera avea da far fronte. Sono coronate di foglie d'alloro le sue tempie in allusione alla felice riuscita della impresa. Egli non fà che guardare lo sviluppo di essa stringendo il caduceo coll'alzata sinistra.

Dirimpetto a Mercurio e sul medesimo fianco scorgesi Nettuno, il divino genitore del nostro protagonista. Col tridente nella sinistra ed una corona d'edera nella alzata destra egli si rivolge verso la Vittoria la quale dall'altro fianco con ramo di palma e corona d'ipposelino, ossia appio, s'accosta al glorioso eroe, che colla puntuta lancia stà per dare il mortal colpo alla ululante belva. I divini onori che accordansi al felice prode campione vengono di più accennati da una stella che immediatamente sopra il capo di lui è dipinta conforme a più altri casi.

Malagevol cosa è di dar contezza della presenza di Venere, la quale in un gran numero, per non dire nella maggior parte di analoghe rappresentazioni vedesi ritratta, e la quale pure nel nostro quadro sta dipinta accanto a Nettuno appoggiata sopra erma distinta dal modio e d'imberbi fat-

tezze. L'arnese che tiene nella destra mano vedesi in quella di Amore sul gran vaso di Ruvo pubblicato nei Mon. Ined. dell'Istit. tav. XXX. e da noi illustrato. In quel monumento ritornano le medesime divinità che ritrae la presente pittura, cioè Nettuno, Venere e pure il dio Pane, per non parlare di Minerva che dirige la quadriga e di Mercurio di cui son rimase traccie innanzi ai cavalli. Ora siamo del parere che anche in questa composizione comparisca da divinità di attinenza marina piuttosto che altro la Venere, il di cui stretto rapporto con Nettuno dimostra più d'un vasculario dipinto. Capisco che più profondi motivi avranno introdotto nel nostro quadro la presenza di questa diva, ma pure confesso che non ho potuto arrivare a conoscerli con precisione, se tu non vuoi trovarvi accennato l'amoroso premio che ebbe Bellerofonte da Jobate nella persona della diletta sua figliuola concessagli in isposa.

Il ch. Panofka è stato il primo che abbia distinto la solenne riunione di Pane, Venere ed Amore in simili vascularj dipinti (Musée Blacas pl. VII. p. 27.). Quel dotto vi scorge le traccie di misteriosa etnica trinità, e troverà non lieve sostegno alla sua opinione nel particolare modo in cui siffatta riunione di divinità è espressa nella presente composizione; essendochè invece di Amore vi si vede un' erma la quale ancorchè ritragga il medesimo dio, pure lo fà vedere sotto forma che al culto sagro vien riservata con particolare preferenza. La tricefala erma della duchessa di Chablais (1) offre altro esempio d' Erote ossia Amore in

(1) Gerhard, Antike Bildwerke. Cent. I. tav. XLI. È chiaro e pur troppo manifesto che le figure aggiuntevi in rilievo sui tre fianchi del fusto non hanno altro fine che quello di spiegare il più astruso significato delle teste scolpite di sopra. Il ch. C. O. Müller cerca di spiegare questa particolarità colla costumanza secondo cui furono conservati in antico dentro gli ermi come in scrigni idoli di più squisite forme. (Manuale d'Archeologia §.345,

questo modo rappresentato, essendochè manifesto è che la figure scolpite a pie' del fusto c'insegnano il significato delle teste di sopra con arcaica e sagra costumanza espresse. Siccome discorsi intorno i misterj dell'etnico culto devonsi tener più che sia possibile lontani dalle esposizioni di vascularj dipinti, che porgono queste cose con poetico velo piuttosto nascoste invece di renderle manifeste, così non aggiungiamo altro intorno la nostra erma d'Amore, meno l'osservazione che l'infernale attributo d'un modio a questo dio, che non di rado si trova nella compagnia di Plutone, non disconviene affatto.

Non recherebbe meraviglia se nella nostra rappresentazione delle gloriose geste del corintiaco Bellerofonte si trovasse qualche cenno allusivo alle solenni costumanze degli istmici giuochi. Ed infatti è una corona d' ipposelino, ossia appio, che porge a Bellerofonte la Niche, la quale nella sinistra mano porta il ramo di palma pure assegnato al vincitore. Pindaro (1) c'insegna in piu d'un luogo che furono della suddetta pianta le corone, di cui fregiavansi gli Istmionici, mentre ne parla con molta erudizione pure Plutarco (2),

2. p. 483.). Siamo di parere che il nostro monumento nulla abbia che fare col passo dell'Etymolog. Magn. p. 146., su cui appoggia quel sommo dotto la singolare sua spiegazione di siffatta particolarità.

(1) Pind. Nem. IV. 88 (142) Isthm. VIII. 70 (136) ibd. II. 12-17 (19-25) cf. Schol. Ol. XIII. 32 (46) cf. Schol. σημειωτέον ὅτι ἤδη ἀπεδέδεικτο Ἰσθμοῖ ὁ ἀπὸ σελίνων στέφανος ὡς ἐν Νεμέοις· ἀμφότερος γὰρ ἐπιτάφιος· ἱερὸν δὲ τὸ σέλινον τῶν καταχθονίων θεῶν· — — — σημείωσαι ὅτι οὐ μόνον πίτυς ἐδίδοτο ἐν τῷ Ἰσθμῷ, ἀλλὰ καὶ σελίνου στέφανος, ὥσπερ ἐν τῇ Νεμέᾳ· πλὴν ἐν μὲν τῷ Ἰσθμῷ ἀπὸ ξηρῶν σελίνων, φασίν, ἐπλέκετο ὁ στέφανος, ἐν δὲ τῇ Νεμέᾳ ἀπὸ χλωρῶν.

(2) Plutarchi Symposiacon lib. V. Quaest. III. la quale porta per titolo: τίς αἰτία δι' ἣν ἡ πίτυς ἱερὰ Ποσειδῶνος ἐνομίσθη καὶ Διονύσου· καὶ ὅτι τὸ πρῶτον ἐστεφάνουν τῇ πίτυϊ τοὺς Ἰσθμιανικῶντας, ἔπειτα σελίνῳ, νυνὶ δὲ πάλιν τῇ πίτυϊ.

il quale non tralascia di rilevare, che il pino, di cui o prima o dopo oppure contemporaneamente furono fatte le altre corone distribuite in premio nelle medesime feste, era ugualmente sagro a Bacco che a Nettuno. Ora tu vedi nelle mani di Nettuno non già il decantato pino, ma serto di edera forse per analoga variazione. Quest'ultima circostanza non può essere additata naturalmente che con aria di semplice conghiettura. Se mai peraltro siffatto incontro avesse qualche solido fondamento, la nostra pittura tanto per l'insieme quanto pei serti di appio ed edera farebbe graziosissima allusione a quei solenni nazionali giuochi, che furono celebrati in Corinto, nella patria di Bellerofonte e sotto la tutela di Nettuno, il divino di lui genitore.

3. *Ornamenti del collo e del piede.*

Abbiamo riunito sopra una tavola d'aggiunta (lett. H.) gli ornamenti del collo e del piede della nostra magnifica anfora. Questo mostra un grifo contrapposto ad una pantera, poi altro grifo dirimpetto ad una Sfinge e finalmente un cinghiale che corre a sinistra (n. 1.). La simbolica natura di siffatti animali in parte ipotetici essendo conosciuta generalmente, non ci fermiamo sopra la di loro più ritagliata spiegazione. Resta ricordarci che simili ornati sono frequenti e non son quasi mai adoperati senza qualche allusione ai combattimenti d'animali che in antico erano tanto in uso.

Non esige neppure ulteriore spiegazione la quadriga del Sole che fra ricchi rabeschi di fiorami si vede dipinta sulla parte antica del collo (n.2). Il contrasto che fà il dio del giorno coll'eterno bujo del Tartaro si trova accennato anche nei poeti come per esempio nelle Eumenidi d' Eschilo (1). Simili rappresentazioni d'altronde si son scelte un

(1) V. 714. Φοῖβ' Ἄπολλον – Νύξ μέλαινα

sito prediletto sopra queste elevate parti delle antiche stoviglie, che provengono dai sepolcri di Ruvo, siccome abbiamo potuto osservare nel gran vaso di Ruvo, che porta una serie intera di simili elementari divinità.

Più frequente ancora è l'ornamento dell'opposto lato del collo, dove fra volute di fiori si vede una testa muliebre (n.3.), il di cui nuziale significato fù rilevato da altro più valente archeologo secondo il quale ci si mostra il ritratto della sposa, a cui si volle alludere con le diverse storie della nostra stoviglia.

Resta a dire una parola intorno gli altri ornamenti di cui si son fregiati tanto quello spazio che sotto ognuno dei manichi resta fra il quadro d'avanti e di dietro, e quella serie di palmette (n.4) che coll'ovolo stà dipinta sotto la rappresentazione del Sole nella stria che divide il quadro principale da quello del collo, e senza ovolo al dissopra della testa donnesca (n.5) nella parte postica della stoviglia. Queste veggonsi indicate e distinte con numeri corrispondenti a quegl' inseriti in parentesi nella descrizione sulla Tav.d'aggiunta H., quell' altro porta nella medesima incisione il num. 4. La forma del nostro vaso trovasi accennata sopra ognuna delle grandi tavole, che ne ritraggono le principali storie, di cui è dipinto. Quivi vedonsi indicati i diversi ornatini, per cui la parte antica dal rovescio si distingue.

E. Braun.

II. LETTERATURA

DE CHARONTE ETRUSCO *commentatio antiquaria scripsit Iul. Athanas.* AMBROSCH. *Accedunt vasorum fictilium quae in Museo Regio Berolinensi asservantur picturae adhuc ineditae tres lapidibus inscriptae. Vratislaviae* 1837. p. 72. 4°.

È una classe d'etruschi monumenti, la quale si distingue pel gran numero di quei personaggi d' aspetto triste e di significato astruso , che fanno parte di vasto sistema demonologico e non mancano quasi mai nelle diverse rappresentazioni di mitico argomento. Sopra le casse mortuarie e particolarmente sopra quelle di Chiusi e Volterra si rappresenta con molta latitudine la frotta infernale, di cui è capo l' etrusco *Charun.* Benchè convenga benissimo la presenza di cotali demoni al carattere tetro e lugubre delle rappresentazioni che adornano siffatti sarcofaghetti, pure si mostra singolare la poca frequenza con cui essi demoni compariscono sulle mura dei sepolcri e sopra vasi d'etrusca fabbricazione; e più ancora la perfetta mancanza di simili personaggi infernali in altra classe di monumenti, la di cui origine veramente etrusca non vien contrastata da nessun conoscitore; vale a dire negli specchj, ossia dischi di metallo, i quali negli ultimi anni sono venuti alla luce in tanto numero. Certo si è che il bujo il quale regna nelle rappresentazioni etrusche, siccome si rincontrano particolarmente sopra le ridette casse mortuarie, deriva non poco dall'intervenzione di siffatti enimmatici personaggi , i quali sono quasi scomparsi dai monumenti greci d'analogo argomento , mentre gli Etruschi pare l'abbiano conservati da remoti tempi con religioso rispetto. Per rischiarare però l'oscurità onde tuttora è involto questo ramo di classica archeologia, bisogna cominciare le investigazioni da quegli esseri simbolici ed è degna d' ogni lode la bella impresa del nostro benemerito collega sig. prof. *Ambrosch*, il quale in particolare trattato ha sottomesso a critiche discussioni l'etrusco *Charon*; siccome appunto il capo di tutta quella schiera infernale, di cui si tratta. L'Autore non contento di mettere insieme tutti i fatti che risguardano questa materia, ha cercato di rischia-

rarla maggiormente per mezzo d'un sistema, il quale toglie principio da una sua ipotesi assai singolare. Cerca egli di dimostrare dapprima che il *Charun*, siccome ce lo fa vedere l'arte etrusca, non ha alcun rapporto col greco nocchiere dell' infernale rivo. Sottoponendo poi a simili ricerche il *Caronte* dei Greci egli crede di scoprire la natura esotica in questo personaggio della greca favola, e non trovando onde tirare la sua provenienza, si rivolge all'Egitto, ove secondo ch'ei reputa, è la culla, la vera patria di quel famulo di Plutone. Dall'Egitto però egli lo crede trasportato nella Grecia insieme con orfiche dottrine fra la trentesima e quarantesima Olimpiade. Ecco il contenuto del primo e secondo capitolo dell'opera sul Caronte etrusco; il terzo è dedicato alla disamina del *Caronte scenico*. In questo l'autore tratta con vasta erudizione letteraria dei passi dei scenici poeti, che hanno introdotto l'infernal nocchiere nelle loro poetiche composizioni. Rileva quanto abbia cambiato carattere il ministro di Plutone sopra i teatri e dimostra infine la grande e singolare rassomiglianza che esiste fralle descrizioni dei poeti e le rappresentazioni etrusche del Caronte; di modo che l' etrusco *Charun* secondo il nostro A. prende origine dai scenici travestimenti dei tragici e comici poeti, ed è divinità o personaggio mitologico dell' Egitto in principio, colonò della greca favola più tardi e capo de'morti nelle sceniche analisi in ultimo fine.

Dopo questa rapida esposizione del principale argomento dell'opera in questione, noi ci accingiamo d' entrare nei particolari di minuta relazione, di cui si mostra degno certamente l'importante lavoro del sig. Ambrosch. Siccome la materia di cui si tratta è tanto astrusa ed ammette principalmente nelle specialità alcuna dubbiezza, così avverrà più d'una volta di trovarci di sentenza differente da quella dell'autore. Questo peraltro non intende a turbare menomamente la costante amicizia, onde siamo legati con lui, il quale ha tutti i dritti alla nostra sincera stima ed il cui lavoro noi teniamo in altissima considerazione. Tanto sia detto per togliere equivoco, se talvolta paresse dura la espressione del nostro parere; chè ciò sarà non mica per mordere l'A., ma sì per intenderci bene e nella maniera la più chiara che sia possibile sopra i punti di controversia. I dispareri in letteratura non denno essere che una guerra momentanea, e non sono utili ad altro che a mantenere viva quella gara, che siffattamente ajuta ad avvantaggiarsi nelle scientifiche questioni.

Dopo aver dato qualche breve cenno sul carattere delle rappresentazioni di cui sono adorni gli etruschi monumenti, l'A. fa il novero delle rappresentazioni carontiche, narrando com' esse si trovino

a, principalmente sopra *le casse mortuarie di Volterra e di Chiusi*.

b, nelle *pitture vascularie* e *parietarie* degli ipogei d'Etruria.

La figurina di bronzo pubblicata dal Micali (XXXV. 5.) siccome non possiamo fare a meno d' escludere dalle rappresentazioni di Caronte, così non potrà formare una terza classe di monumenti relativi, che amette l'A. Sarà pure molto difficile di trovare altre sculture di simile argomento, per la ragione molto semplice del non verificarsi che di rado conservate le estremità delle statue, le quali dagli attributi che ad esse si aggiungevano, soltanto ricevono la loro spiegazione. Ma l'enumerazione delle casse mortuarie che ritraggono Caronte non è convenevolmente compiuta; mancano anzi quelle rappresentazioni appunto, le quali si mostrano più decisive per la dilucidazione dell'argomento. Il numero dei vasi che presentano il ministro infernale, anche senza contarne due di nuova scoperta, è almeno il doppio di quei che conosce l'Autore, e così sono state pur tralasciate rappresentazioni di parietarie pitture che non hanno poca importanza per la disamina delle deità ossian demoni infernali che portano martello.

A stabilire i termini della questione, io dico che prendo in generale coll'Autore per Caronte quel demone di orrende fattezze, il quale per solito interviene nel momento di alcuna fatale decisione, non tanto per dare la morte alle vittime di tragici avvenimenti, quanto per prenderle in consegna a vece dell' infernale Plutone, al di cui regno dopo l'ultimo spiro irremeabilmente si credeano spettare. A siffatto demone non di rado sono sostituiti demoni muliebri e questi spesse volte accompagnansi a quello, ed hanno secondo si osserva analoghe funzioni. La figura infine che viene presa in generale per Caronte non mostra sempre uguali fattezze, di modochè ora comparisce vecchio, ora giovane, e dà pur a pensare non sia sempre la stessa persona. Sia checchè ne sia certo peraltro si è che sono gli attributi seguenti quelli che distinguono o Caronte medesimo o alcuno di quelli che ne fanno le veci:

a, il *martello*, il di cui significato per la prima volta, a quanto si sappia, è spiegato dall'Autore coll' ajuto della letteraria sua ben fornita erudizione.

b, il *remo*, simbolo che è sfuggito di vista all'Autore, benchè già era accennato dal sig. Raoul-Rochette (Mon. Ined. XXI. 1.)

c, la *forca* o piuttosto il *rabdos*, simbolo che si spiega per lo scettro di Plutone, e così pure pel baculo di Mercurio psicopompo, il quale porta sopra le etrusche gemme il caduceo di molto analoga forma.

d, la *face*, di rapporto con l'infernale bujo, in cui egli regna o per motivi simili a quelli per i quali la portano le Furie.

e, il *gladio*, il quale non di rado accompagna il più ovvio attributo del martello.

Le deità femminine della sua compagnia portano oltre questo una specie di *Arpe* o *Ancino* (cf. Gori LXXXIV. 2. CLVIII. 1. Mus. Veron. III. 2) e sarei molto propenso ad attribuire siffatto simbolo anche a Caronte, se non si mostrassero troppo dubbiosi i monumenti in cui credo averlo scoperto. Il così detto *Echetlo* intanto sopra le casse mortuarie porta analogo istrumento e siccome non mancano altre analogie fra questo personaggio assai misterioso ed il più ovvio Caronte, così è facile si abbia da annoverare frai demoni infernali anche il supposto Echetlo piuttosto che frai personaggi storici d'assai dubbiosa esistenza.

Premessa questa esposizione cercheremo di far conoscere quanta sia la relativa ricchezza di rappresentazioni carontiche nei vasi fittili soltanto, avendo noi occasione di parlare degli altri monumenti tralasciati fralle urne e pitture parietarie nelle ulteriori discussioni.

Ritraggono *a*, *Caronte col martello* i vasi seguenti:

1. Vaso di Berlino con pompa funebre.

2. Simile depositato nell'Instituto, ora dello scrivente, dove si scorgono considerabili varianti.

3. Vaso Beugnot con iscrizione, sopra cui si vede non solamente Caronte, ma pure altra divinità infernale distinta dal nome *Turmucas*.

4. Vaso di Volci dei signori Campanari, di cui fù dato cenno nel Bullettino 1836.

5. Vaso del Conte di Pourtalès-Gorgier, proveniente da Nola e spiegato diversamente dai sigg. Raoul-Rochette (M. Ined. LXIV) e Panofka (Mus. Pourtalès-Gorgier pl. XXII.).

6. Vaso diversamente spiegato dal sig. Welcker. Anno 1830. Tav. d'aggiun. K.

7. Altro vaso di Berlino, dove Caronte comparisce nel tiaso bacchico.

8. Altro vaso di Vulci, dove Caronte comparisce itifallico, brandendo il martello contro altro bacchico compagno.

b, Caronte colla forca, o rabdos, fra due fabbri con martelli sul vaso d'Adria preso per tutt'altra cosa dal Welcker. Cap. IV. ap. N. Franzoso Adriae, Gori CLXXXVIII-Passeri II. CLXV. Hadriae ap. Cl. Advoc. Bocchi- in Cimel. Ill. March. Alberici Albergotti Passeri III. CCLIII) Ann. d'Inst. 1830. Tav. d'Agg. K. Merita pure ulteriori disamine il vaso descritto dal sig. cav. Gerhard (Neuerworb. ant. Bildw. d. Berl. Mus. n. 1625 p. 52. 53.)

Non possiamo nascondere il desiderio che l'Autore avesse preso in considerazione per le sue ricerche i monumenti esposti di sopra, i quali se pure non fossero stati creduti confacevoli all'argomento, almeno avrebbero dovuto essere esclusi con dimostrate ragioni. Ma ancorchè non avessero immediato rapporto col tema principale, per la sua bella esposizione intorno i fabbri tormentatori dell'inferno, all'Autore la conoscenza di essi certamente avrebbe potuto porgere grand'utile, e ne fa meravigliati, come abbiano potuto sfuggire di vista ad archeologo versato nello studio di antichi monumenti siccome egli si è. Il lor minuto esame certamente gli avrebbe svelato un fatto che, per la discussione con cui egli dà principio alle ricerche intorno l'etrusco Carun dopo la generale enumerazione delle rappresentazioni, gli sarebbe riuscito d'assai lume. L'analisi delle sue forme, della sua vestitura e del suo più costante attributo, vale a dire del martello, lo porta alla conclusione ,,*non eandem semper normam artifices etruscos in Charonte fingendo respexisse*,,. Certo si è che molte di quelle cose che si scorgono nell'infernale demone, si mostrano variate, ma pure è manifesto che certe altre sono quasi costanti e almeno molto caratteristiche. Fra queste ultime si distingue dapprima il carattere satiresco, il quale non manca quasi a nessuna rappresentazione del Caronte, e poi quella berretta ossia la causea, che congiunge pure il Caronte etrusco col greco nocchiere.

Più importante peraltro che la cognizione della vestitura e delle fattezze di Caronte si mostra da principio la questione intorno il posto ch'egli prende nei monumenti medesimi ed intorno le funzioni, a cui si vede inteso; perciocchè egli ci si presenta ora solitario, ora in composizioni più estese.

a, Caronte si vede *solitario* principalmente sopra le parti laterali dei sarcofaghi o casse mortuarie, dove corrisponde con assai graziosa analogia a quel Caronte che fù scoperto nella Grotta vulcente, della quale si dette rapporto Bull. 1833. p. 79. Quivi egli si trovò dipinto nell'adito della stanza sepolcrale (1), mentre il re dell'inferno, lo stesso Plutone (non Giove secondo si suppose nel citato rapporto) grandeggiava sul trono nell'interno del sepolcro. Sul vaso di Berlino, dove egli si trova accompagnato a bacchica donna, non può chiamarsi solitario secondo si vedrà in suo luogo.

b, Caronte *fà parte di più o meno estese composizioni:*

I. *accanto alla porta sepolcrale*, innanzi a cui si vedono pel solito moglie e marito in atto di prendere l'un dall'altra congedo. È troppo scarso disgraziatamente il numero di simili monumenti per poter stabilir certe norme intorno il significato di taluni particolari, i quali pare non siano ammessi dall'antico artista senza altri fondati motivi. Vediamo Caronte solo con martello e gladio accanto alla donna a mano dritta nella cassa mortuaria volaterrana della Galleria di Firenze, dove è poi a mano manca dietro il marito il gruppo dell' intera famiglia (Inghirami M. E. S. I. XXXVIII): altra cassa mortuaria pubblicata da Gori e riprodotta da Inghirami (S. VI. Q. 2.) porta la medesima composizione; ma invece del Caronte evvi una donna colla face in mano. Cotale variante certamente dev'essere di qualche significato e non v'ha ragione per fare opposizione all'Autore, se crede indicato dalla presenza di cotal Genio dell'uno o l'altro sesso essere ivi seppellito o l'uomo o la donna. Questa supposizione troverebbe bello appoggio nella rappresentazione dell'urna del Cav. Phil. Venuti (Gori LXXXIV. 2. CLVIII. 1. Mus. Veron. III. 2.), dove stà il supposto Caronte col martello dietro l'uomo, mentre si accosta

(2) Con questo si confronta assai acconciamente il fatto monumentale, di cui diede contezza il sig. Melchiade Fossati con biglietto dei 22 luglio 1837, che credo opportuno d'inserire ,, Mentre conduceva scavi presso *Chiusi*, vidi in una tomba poco lungi dalla città nel fondo del Postino quanto siegue. Nella spesszza del vano della porta son praticate sul sasso in alto rilievo due figure virili di proporzione al naturale, e una delle teste era già guasta, eguale in amendue la posa ed impugnando martelli riguardavano chi entra; e tale rappresentazione non incontrai mai nè a Vulci, nè a Tarquini od altrove „

alla donna un cotal essere femmineo che porta l'attributo dell'*arpa* o simile istrumento; e forse si avrà da supporre morti tutti e due in siffatte rappresentazioni. Altra urna della Galleria di Firenze (Dempster, II. LXXXIV. cf. Inghirami S. VI. I. 3.) presenta pur due donne con faci che assistono a simile scena. Altri monumenti riportano il medesimo gruppo senza alcuna di esse deità e fra questi si distingue la grotta cornetana pubblicata dal Dempstero (II. LXXXIIX.), dove la porta infernale è indicata in quel modo appunto, che troviamo sopra le porte laterali dei Sarcofaghi, le quali ci ritraggono Caronte che apparisce sul mondo superiore non di rado accompagnato dalla donna colla face. Meritano tutte le rappresentazioni d'analogo argomento la più grande attenzione dei dotti, essendochè dalla loro esatta considerazione si potrà sperare ulteriori lumi intorno il sistema con cui aveano messo in rapporto gli antichi Etruschi l' altro mondo coi limiti di questa terrestre vita. L'Autore non ha voluto neppure venire in ciò ad una definitiva conclusione, mentrechè chiude questa parte del suo discorso coi termini seguenti ,, *Quocirca haud scio an meo iure crediderim, ampla illa famulisque infernis insignita anaglypha non tam usui cuidam funebri ac necessario quam singulari cuidam vel religionis vel artificialis rationis studio deberi* ; *id quod vel ex ipsa argumentorum sepulcralium diversitate eluceat* ,,.

II. *accompagnando il defunto nel viaggio all' altro mondo.*

L'idea la più ovvia, l'immagine la più naturale, la quale si offriva spontaneamente a tutte le nazioni e la quale si rincontra presso tutti i popoli del mondo antico e moderno, è quella d'un viaggio, con cui si allude al trapasso da questo all'altro mondo. Ecco perchè l'ingenua fantasia dei Greci suppose l'infernal nocchiere, che conducea le anime dei defunti nella sua barca al regno di Plutone; e gli Etruschi, i quali, benchè l'infernal nocchiere non era loro menomamente incognito (RRoch. XXI. 1), non hanno accordato a questa imagine di metaforico viaggio per mare, per una qualsiasi ragione, la medesima importanza e quel generale uso, come p. e. i Greci, ritraggono cotal viaggio nei seguenti modi :

1. La più frequente maniera di rappresentare il viaggio all'altro mondo, certamente è quella in cui il defunto si vede *a cavallo*. Caronte precede o siegue; altro personaggio infernale, pel solito donna, si trova quasi sempre in sua compagnia. Pare peraltro

che il Genio distinto dal martello abbia il suo più legittimo posto dietro il cavallo, imperciocchè l'unico monumento che presenta Caronte innanzi al cavalliere, esce alquanto dall' ordinario delle altre rappresentazioni. La cassa mortuaria del Museo di Volterra (Inghir. S.I. XXVII. 2.) non porta semplicemente il ridetto viaggio, perciò chè si scorgono altre figure stese per terra. Si potrà giudicarne allora soltanto quando si avrà conoscenza d'analogo monumento, essendochè una sola rappresentazione sempre dà campo a controversie. Nell'altra urna pure volaterrana pubblicata da Inghir. I. VIII. e Micali CIV. I. (cf. Gori Tom. III. CI. III. Tab. XXIV. 1. p. 174. Raccolta d'antich. etrusche. XXIV.) si scorge Caronte con martello e spada ed avente sulle ali il misterioso simbolo degli occhj; precede donna alata colla face rovesciata in mano, la quale conduce per la redine il cavallo, sopra cui comparisce il defunto. Mentre i citati due monumenti mostrano chiaro e deciso il carattere di Caronte, non possiamo fare a meno di supporre donna la figura alata pure distinta dal martello, la quale stà dietro altro cavalcatore, a cui precede la nota lampadofora alata in altro monumento del museo di Volterra pubblicato dall' Inghirami S. I. T. XXVIII. Quivi si scorge adombrata la scena del rivedersi nell'altro mondo, essendochè la donna che precede pare voglia presentare al novello defunto l'ombra di coloro con cui egli si è trovato in relazione durante la vita. Suppongo pur donna la figura col martello, che accompagna un defunto, anch'esso a cavallo, a cui precede altra donna che porta ali alle tempie ed alle spalle, in un monumento che si trova pubblicato nella Raccolta d'antichità etrusche Fior. 1777. Tav. XXII. 2. Siffatto monumento si mostra particolare per più d' un lato; ma quello che lo rende unico, è *la tenia* di cui è fregiato il martello della ridetta divinità infernale. Questa circostanza secondo ch' io penso ci addita che il martello nelle mani di Caronte e dei suoi seguaci figura siccome insegna non già come istrumento, essendochè rare volte soltanto il demone dell' inferno sene serve in aperto combattimento, e pel solito non fà altro che accennare la sua dignità infernale; frequentemente con esso egli prende in consegna la vittima che gli spetta.

2, Non meno frequente pare si rincontri segnato il viaggio all'altro mondo sul carro. É vero che simili rappresentazioni rassomigliano piuttosto ad una pompa funebre, invece d' offrire la

semplice immagine del trapasso; ma dall'altro canto non che di rado si trovi acconciata con simili scene la presenza di Caronte, ma che non manchi neppur questa fanno testimonio i due vasi di Berlino e di Roma, che lo ritraggono colle sue più espressive forme. Fuori di dubbio finalmente sono le rappresentazioni nel sepolcro di Corneto, dove i demoni infernali medesimi tirano il carro a modo di moderno Tulbury su cui comparisce il defunto.

3. Caronte conduce *a piedi* il defunto all' altro mondo nel vaso di nuova scoperta, proveniente dagli scavi di Vulci e posseduto dallo scrivente. Siffatta stoviglia, accostantesi alla forma dello stamnos fà vedere da una banda un' Amazzone atterrata da un grifo, il quale morde con furia il clipeo con cui l' eroina si difende. Con questa scena in contrapposto si riscontra dall'altro lato Caronte col martello e tal donna ad accelerato passo, la quale si copre della clamide. Le parti laterali d' un urna del Museo di Volterra (Inghir. S. I. XXXV.) mostrano pure una Furia alata, solita compagna dell'infernal ministro assisa sopra roccia e dalla parte opposta Caronte, che mena pel braccio la figura del defunto sia uomo ossia donna. A piedi comparisce pure un' ombra fra due donne alate che portano ambedue l'espressivo simbolo del martello.

4. Il viaggio *per mare* crediamo accennato da prima in una figurina velata che trapassa le onde sopra un ippocampo (Inghirami T.I.P.I.tav.VI.). Abbiamo poi sospetto che pure si confaccia con questo tema la frequente rappresentazione di nobile donna la quale con stento si accosta al bordo d'un bastimento, che l'attende (Maffei, Mus. Veron. V: 2. Zoega Bassir. tav. 39.).

Più d'una spiegazione si è proposta derivata dal greco mito, senza che nessuna bene appaghi. In ogni conto crediamo espressa in questa composizione una qualche allusione al viaggio per la stigia palude tanto più che altri esemplari esibiscono fra le figure del corteggio donna daduca dell' infernale frotta. Ma pur abbiamo veduto che l'idea dell' infernal nocchiere agli antichi Etruschi non mancava affatto e che tale immagine non era loro tanto ovvia per la semplice ragione solamente, che essi senza difficoltà si servirono ora di questa ora di un altra allusione per accennare l'idea del trapasso all'altro mondo, verità la quale la nostra rivista di monumenti avrà dimostrato abbastanza.

III. *Caronte che interviene nel momento di violenta morte.* È questa la classe delle più ricche e delle più decise rappresentazioni di Caronte, e solo monumenti di questa natura ci hanno fornito per la prima volta il vero suo nome. Dal qual mito certamente deriva la presenza di Mantus nei giuochi gladiatorj di cui ci parla Tertulliano. E a cotale soggetto si apre un largo campo nelle rappresentazioni delle urne mortuarie che ritraggono simili scene con un certo amore e a preferenza dell'altre. In queste rappresentanze peraltro Caronte comparisce esclusivamente: ove gli sono sostituite o l'accompagnano le Furie o altri demoni infernali, egli figura come il primo frà sì terribile compagnia. Non reca poi soltanto il più ovvio suo attributo, il martello, ma remo e forca o verga sfoggiata pure lo distinguono appunto in siffatte scene. Cominciamo dal monumento classico fralle casse mortuarie qual è la celebre urna del Museo Guarnacci che per tutti i rapporti è il monumento principale ed il più singolare di questa serie. Quivi si trova, vicino all'infelice parricida, Caronte distinto dal martello e dalla chiara leggenda del suo nome. È vero che esso demone pare vada piuttosto appresso ad Oreste, guidando la terribile schiera delle Furie di cui una con fiaccola e serpente è a lui dirimpetto, invece di prendere in consegna l'anima di Clitennestra, a cui il proprio figliuolo stà per dare il mortal colpo. Nel quale riguardo Caronte non andrebbe collocato in questo luogo del mio discorso, ma piuttosto nell'altro ove tratteremo di lui siccome tormentatore delle anime separate dal corpo. In ogni modo riesce spesso difficile di separare l'uno dall'altro e però ne abbiamo fatto parola quì, pria di procedere all'altro monumento non meno classico di questo. Il vaso vulcente dal barone di Beugnot ritrae Caronte accanto ad Aiace che trucida, o immola piuttosto uno schiavo trojano. Il demone dell'inferno stà vicino alla misera vittima coll'espressione dell'orrendo gaudio ch'egli prova della certa preda. Egli anche senza l'attributo del martello e il soprapposto nome etrusco, facilmente verrebbe riconosciuto per quel demone ch' egli è anche da chi avesse poca pratica in cotali cose, solo per via del posto che egli occupa. La sua presenza vien quasi necessaria pel costume di simili etrusche rappresentaziovi che rare volte tralasciano un'indicazione simbolica di siffatta natura. Ed è per questo che non si può prendere abbaglio per la spiegazione d'analogo demone che

s' incontra nel già lodato monumento di Volterra col sagrifizio fatto ai mani di Patroclo da Achille;il quale fece di pubblico dritto il ch. Raoul-Rochette (M. I XXI. 1. ed Inghir. G. O. tavola CCXVI.). Anche in questa scena del più barbaro costume si vede immediatamente accanto alla miserabile vittima di sì orrendo rito un demone infernale, il quale porta il chiaro e deciso simbolo del remo in mano. E che sia essenziale in siffatta composizione la ridetta figura d'infernale rapporto, lo mostra chiarameute la cista prenestina del sig. Reville pure pubblicata dai lodati archeologi (R.Roch.M. I. XX. 2. Inghir. G. O. T. CCXV), dove accanto alla pira presso ad Achille che stà per trucidare la infelice vittima, si vede una figura che non ha niente di comune con tutte le altre della composizione e che si accosta assai al carattere delle Furie ossia altri demoni infernali. Simile argomento pare ne ritragga l'urna chiusina di terra cotta (Mus. Chius. XV), la quale vien spiegata per Astianatte genuflesso sul larario in atto di esser immolato al furore di Pirro e dove pure si accosta alla lugubre scena un uomo barbato del tutto nudo che porta un martello in mano, senza che mostri peraltro decise carontiche fattezze.

Più frequentemente ancora s'incontra Caronte o personaggi che fanno le di lui veci nei combattimeuti di tutte sorte che sono l'argomento il più ovvio delle mortuarie casse. Merita fra esse il primo posto quella chiusina pubblicata dal Micali LIX. 3. e nel Mus. Chius. XXVII, dove l'infernal ministro furtivamente si accosta alla scena di somigliante battaglia. Caronte distinto dal martello comparisce del tutto nudo salvo il noto berretto che porta sul capo, il quale in questo monumento è molto ben espresso. È chiaro e deciso Caronte, pur la figura che interviene al combattimento di gigantesco Pane con guerrieri armati di ascia ossia bipenne. Ancorchè sia cotale monumento di difficile spiegazione ed anche assai intrigato per tutta la composizione, nondimeno si può riconoscere che la figura, la quale d'improviso interviene accompagnata da donna portante accesa fiaccola, sia Caronte o simile demone, avente in mani lunga forca di cui pure è armato nel sopradescritto vaso d'Adria. Il monumento in discorso fù pubblicato da Dempstero Etr. Reg. XXI. 1., il quale lo trovò ,, in *Aedibus Angelettis Perusiae* ,,. Il Museo Veronese (VII. 1.) ha una tavola di monumento identico o almeno assai analogo, dove peraltro la figura da noi presa per demone infernale è priva di tutti i caratte-

ristici attributi ed è armata, in luogo della forca, di semplice lancia. É da desiderare che i dotti intendano le loro considerazioni sopra cotal monumento.

Tuttocchè provvisto del deciso attributo del martello, pure non porta le carontiche fattezze il demone che comparisce in altro monumento chiusino in che ci si mostra un cavalliere in atto di traforare colla lancia l'inimico ch'è steso per terra. Il supposto Caronte vien accompagnato, come quasi sempre, dalla donna lampadofora, la quale ha alate le tempia, e tiene afferrato per le briglie il cavallo del superbo vincitore. É difficile invero spiegar bene principalmente quest'ultimo motivo, il quale identicamente si ritrova sopra la superba urna del R. Museo di Parigi pubblicata dal Micali CV, ove poca cura peraltro si prese intorno la spiegazione del soggetto. Questo in realtà è assai oscuro e quasi non ben si distingue altro che il triste fine di una qualsisia storia, e le due deità infernali da cui la scena vien fiancheggiata. Ambedue, tanto la Furia, quanto Caronte sono provvisti di grandi ale e sopra esse quest'ultimo ha il caratteristico attributo degli occhi. Non crediamo opportuno di pensare coll'autore a Leto ossia Orco, di cui nota come da Euripide fosse introdotto di spesso nelle sceniche sue composizioni; imperciocchè così pare sia dimostrato che anche senza l' attributo del martello si abbia da prendere per Caronte più d'una figura, che non può essere altramente dichiarata pel posto che occupa in certe rappresentazioni. Sarebbe da bramare assai che si scoprissero o che si confrontassero altri monumenti di somiglianti motivi, perchè senza un tal ermeneutico ajuto niente si può fare sul vasto campo delle più vaghe conghietture.

Ora ci pare necessario di esternare il nostro sentimento intorno le frequenti rappresentazioni del sedicente Echetlo, il quale secondo noi non è altro che uno degli infernali demoni, sudditi o compagni di Caronte e forse pure Caronte stesso. Frai monumenti inediti che lo portano sono trè urne di terra cotta, di cui l'una si trovò presso l'Em. Gualterio in Roma (Dempster. I. LIV.) l'altra presso il Nobile de Zondodaris in Siena (ibi.) la terza nella R. Galleria di Firenze (Inghir. VI. L. 3. 2.) cf. Mus. Veron. III. 7. e una cassa d'alabastro nella Villa Albani (Zoega Bass. XI.). Senza intrigarmi della spiegazione dell'istrumento che porta in mano, io avverto soltanto che la ridetta figura in tutte quante le citate com-

posizioni, le quali per altro, meno il monumento di villa Albani, essendo terre cotte potevano essere uscite dalla medesima forma, non ha niente di comune cogli altri combattenti. Essa pare siasi intromessa d'improvviso e voglia prendere possesso del trucidato guerriere. Aggiungi poi la berretta che essa figura porta in testa e tu avrai Caronte tale quale esso comparisce in più d'una rappresentazione. Muove difficoltà soltanto la cassa d'alabastro pubblicata dal sommo Zoega, dove il supposto demone porta uno scudo alla mano. Ma questa rappresentazione anche per altri rapporti si mostra assai particolare, essendochè due Furie si vedono dai due fianchi della composizione, mentrechè non n'ho mai incontrato più d'una in tutte quante le rappresentazioni di simile concetto, se tu eccettui i monumenti coi fratelli tebani, i quali siccome rimasero ambedue sul campo necessariamente doveano avere ognuno la sua dea o infernal compagna. E quì è da notare che il monumento della Villa Albani tanto per lo stile quanto per tutto il rappresentato esce fuori dal solito per guisa che si ha fondamento per supporre sia stato eseguito da mano d' artista o non etrusco ovvero poco anzioso di conservare l'antica indigena tradizione che servì di norma nel ripetere simili sculture. Già Zoëga nel dare spiegazione di quello avvertì che più d'una difficoltà si oppone al supposto Echetlo; noi siamo persuasi che quello di cui Pausania (I. 15, 32, 5, 11) parla, di tutto altro istrumento siasi servito che di quello ritratto sul nostro bassorilievo, essendochè quegli arnesi, che di bronzo si trovano non di rado sotto terra, e che servivano in antico da ferri d'aratro di certo (Micali, CXIV.), offrivano molto più commodo mezzo di difendersi contro i Persi, che simile trave di legno uncinata, siccome porta il nostro demone infernale.

Se si potesse sempre arrivare a spiegar bene le rappresentazioni in generale, la nostra conoscenza dei demoni infernali sarebbe molto più certa e copiosa. I monumenti che ritraggono la morte di Eteocle e Polinice sono sotto questo rapporto assai utili a spiegare simili personaggi di simbolica intervenzione. Sono due composizioni diverse ch' io conosco di siffatta storia. L'una appunto mostra il principal gruppo fiancheggiato da due Furie, o Ker che siano, senza che di Caronte si trovi traccia (urna dipinta della R. Galleria di Firenze Inghirami S. VI.T. V. 2. cf. Dempster e Mus. Veron. III. 3.); l' altra che è molto più ricca di figure (Mus. Chius. CLXXXIX) fà mostra del Caronte nella medesima

posizione che incontriamo sopra altra cássa della stessa provenienza (Mus. Chius. XXVII). Quivi si vedono già caduti ambedue i morti fratelli, ciascuno de' quali è accolto da compagno astante, e nel bel mezzo della composizione stà assisa donna alata di tristo sembiante, la quale tiene in mano un martello rovesciato e puntato in terra, mentre da mano dritta ascosamente si accosta la figura, la quale da noi tanto per il posto che occupa, quanto per la posizione già accennata vien presa per lo stesso Caronte. Ancorchè non si trovi più traccia del martello, facile è conghietturare ch'esso ci sia stato prima che il marmo fosse mutilato siccome oggi il vediamo.

Resta di parlare della così detta caccia di Meleagro (Mus. Chius. CCIV) dove pure ci si affaccia tal donna che porta un istrumento che pare piuttosto martello che altro e la quale comunemente passa per Atalanta. A noi pare difficile che quella eroina sia stata rappresentata a seno scoperto e poi il posto ove mostrasi ci pare molto più adattato per una di quelle donne infernali, per cui tanti nomi sarebbero in pronto. Altra rappresentazione del medesimo soggetto (Mus. Veron. VII. 3.) presenta pur la notevole variante, che essa donna invece del martello porta una vanga. Ora che vediamo ucciso già uno dei cacciatori delle calidonie fiere per terra e che è ritratto il momento, in cui l'eroe vincitore trafora il cinghiale colla valida sua asta, io dico, molto più probabile è la conghiettura di supporre una ministra o compagna di Caronte nella ridetta donna, che la casta Atalanta, la quale si troverebbe in poco onorevole posto dietro la belva già morta dal figliuolo d'Altea.

Prima di passare all'altra classe di rappresentazioni carontiche, convien accennare una singolare conghiettura del sig. Ambrosch, il quale crede rappresentato nell'Aiace del vaso Beugnot, il mastigoforo, che invece dei caproni ammazza Trojani prigionieri. Bisogna confessare che con questa supposizione tutto il bello ch'è nel greco mito si perde, mentre il vaso pure va a rischio d'essere interpretato erroneamente. A mio credere, secondo già fù accennato, il Turmucas del lato opposto non è identico con Caronte, da cui pure si distingue considerabilmente per diverso sembiante: di più noi pensiamo che l'un lato si congiunga con l'altro per rendere perfetta l'intera rappresentazione, essendochè la donna a mano manca, e pure le altre due sue com-

pagne son tutte quante dirette coi loro sguardi verso oggetto o persona che resta fuori della composizione. Erme e Caronte d'altronde si trovano insieme non di rado anche nelle greche rappresentazioni e alcunchè di simile pare offrino il Charun ed il Turmucas del nostro vaso.

IV. *Caronte il tormentatore delle anime dei defunti.*

È uno dei principali meriti dell'Autore di aver raccolto tutti i passi intorno i tormenti che pensavano gli antichi soffrissero nell'altro mondo le anime de'tristi. Rincresce soltanto che troppo poco si è curato dei monumenti che quadrano perfettamente colle descrizioni dei poeti da lui raccozzate. I passi ch'egli ha citati mostrano chiaramente, che l'idea di cabirici fabbri che si prevalgono dei loro istrumenti per tormentare le anime residenti nell' inferno, era predominante nel raffigurarsi simili tribolazioni. Ecco perchè porta martello Caronte, ecco perchè tiene per reale insegna il martello Giove Labradeo ossia Serapis sulle medaglie di Milasa (Montf. A. E. I. 43. 7.) e su quelle di Pixodoro. Questo più naturale attributo dei Cabiri, Ciclopi ed altre divinità etniche, conviene naturalmente tanto a Plutone, a Serapide ossia Giove infernale, quanto a Caronte ed altri suoi ministri secondo abbiamo veduto. Nei posteriori tempi l'intelligenza di siffatto attributo dev' essersi perduta, siccome troppo spesso lo vediamo cambiato in ascia o bipenne. Così il Giove Labradeo ora porta l'uno ora l'altro; dai libri numismatici non vien distinto per niente e pure meriterebbe esso un particolare e scrupoloso esame, e così saria da sperare qualche nuova cognizione relativa al nostro argomento dalle pietre incise, su cui si riscontra il martello in mano di cosidette cabiriche figure (Tölken, Geschnittene Steine zu Berlin p. 240. n. 1406.)

Uno dei monumenti classici su questa materia sarà sempre la Grotta cornetana già pubblicata dal Dempstero (Etr. Reg. LXXXIIX) dove si vede non che Caronte, ma anzi i diversi suoi ministri che portano istrumenti d'ogni sorta appunto per cruciare i miserati defunti. Tratta lo stesso argomento altra grotta tarquiniese incisa nell'opera del Micali tav. LXV. dove si vedono in simili funzioni gli infernali demoni armati del martello (ved. una di quelle figure calcata sull'originale presso Inghirami S. VI. I. C. 3.). Ci appartengono, oltre i sarcofaghi del Dempster (II. tav. LXXXIV.) altre pitture parietali che stanno nell'opera d'Inghirami (S. IV.

Tav. XXVIII.); queste se le confronti coi vasi nolani del Museo Mastrilli (Passeri III. CCLIV. cf. Ann. 183o. tav. d'agg. K.) e con quello del Museo Pourtalès - Gorgier (RRoch. M. I.LXIV.), tu non avrai più dubbio veruno intorno il soggetto che tutti quanti questi monumenti ritraggono. Egli è Caronte che affligge e che castiga talvolta le ombre dei defunti. Senza entrare nei ritaglj di tutte quante le citate rappresentazioni, noi avvertiamo soltanto che il Canopo che si vede sul vaso Pourtalès, la causea che porta sul capo Caronte ed il martello che tiene rivolto ed appoggiato per terra non ammette altra spiegazione. L'atto supplichevole con cui il defonto si dirige verso il ministro di Plutone è a tutte le trè rappresentazioni, come tanti altri particolari, comune.

Alla medesima classe di monumenti appartiene un sarcofago del Museo di Volterra, il quale secondo la spiegazione del sig. cav. Inghirami (S. I. T. XXV.) rappresenta Oreste fra le Furie. E la triste situazione in cui si trova l'uomo che fra quattro donne armate di fiaccole e martelli brandisce la spada, in nulla è diversa da quella dell'infelice parricida. Null'importa la più precisa indicazione del soggetto, essendochè è chiaro che l'uomo il quale vien tormentato dalle quattro donne che lo circondano potrà alludere in ogni modo alle tribolazioni infernali, se non sono ritratte esse stesse nel nostro sarcofago. Tanto peraltro è certo che alle due donne con fiaccole corrispondono altre due figure con grossi martelli, con cui gli insistono e che additerebbero un Caronte ogni volta che se ne ricontrasse uno solo insieme colla lampadofora donna.

Per più o meno largo vincolo è legata colla serie delle enumerate rappresentazioni il soggetto di pittura vascularia di sopra citata (Ann. 183o. T. d'agg. K.). Non si vorrà fare opposizione, se io spiego per Caronte l'uomo barbato che fra due fabbri brandisce la spodestata sua verga o furca. È difficile naturalmente di spiegare di tutto punto i particolari di sì insolita rappresentazione; nella nostra enumerazione deve essere sufficiente peraltro la sola indicazione del soggetto.

V. *Caronte nella pompa funebre.*

È una sagace analisi, a cui l'autore ha sottoposto la pittura sepolcrale di Corneto, la quale è di romana epoca. Da prima vien distinta bene la pelle colle zampe di leone, di cui è coperto l'infernale demone, dalle mani di Caronte medesimo, mentre vi fù

preso sopra abbaglio da altri i quali credevano che estendesse egli tale zampa per afferrare il defunto. Rileva poi con belle ragioni come tutta la processione mostri un carattere teatrale e che è da supporsi, che quivi non si tratti tanto della reale presenza dell'infernal ministro quanto d'una mascherata simile a quelle che erano in uso nelle feste bacchiche, secondo si vede sul magnifico sarcofago della villa Casali (Visconti, PCL. V. tav. d'agg. C. cf. Welcker, Zeitschrift. I. p. 476.). Ci duole peraltro che l'autore non si è contentato di siffatti graziosi cenni e che ha voluto dar ragione del color nero e della doppia intervenzione di Caronte ossia demone da martello, in un modo un poco strano, il quale non troverà il generale applauso. Egli crede aversi a dedurre il colorito nero che cotal demone mostra dall'uso che cominciarono a fare i Romani nelle pompe funebri degli schiavi etiopici, mentre figure alate tinte di nero già si erano incontrate nelle tombe tarquiniesi d'epoca molto anteriore a questo costume. Di più sarebbe assai curioso di veder diventare demoni carontici schiavi etiopici; anzi a mio credere si ha da ripetere piuttosto il costume dei Romani d'ammettere etiopi nelle pompe funebri dal color nero di cui si vedeano dipinti i demoni infernali.

Da questa nostra classificazione, la quale differisce alcun poco da quella dell' Autore abbiamo escluso tutti quei monumenti che sono meno sicuri o che non presentano espressamente Caronte, di cui p. e. nei conviti mortuarj col cavallo accanto non si trova traccia veruna, e ciò per la semplice ragione che sono greci e non etruschi i monumenti che portano simili rappresentazioni. E così anche è stata fatta parola di quei demoni femminei, che pure hanno rapporto infernale, allora soltanto quando si hanno da considerare come varianti di Caronte. Pare certo che secondo i nostri confronti non sia tanto grande la differenza che passa fra il Caronte greco e l'etrusco Charun. Il nostro Autore peraltro è di parere affatto contrario. Secondo lui i Greci, i coetanei di Polignoto, manco avrebbero preso per identico col nocchiere infernale, da quel gran maestro dipinto nella delfica lesche, l'etrusco Caronte. Cotale equivoco, che ha preso l' Autore, pare derivi principalmente da una prova negativa a cui egli dà un peso troppo grande. Dice egli: ,, *neque in monumentis artium graecarum vel romanarum ullam inveneris figuram , quam daemoni etrusco vel elonginquo comparare queas* ,,. Si risponde da prima,

che taluno dei demoni carontici risponde almeno pel comune attributo del remo al greco nocchiere; poi che prova la *mancanza* di simili figure in una classe di monumenti, di cui per ora sappiamo sì poco? Agli specchj etruschi manca per ora Caronte affatto; è prova questo che cotesti specchj non sono etruschi o cos'altro? Ma prima di attentare una simile opinione, avrebbero a sottoporsi a rigoroso esame tutti quanti i monumenti greci e romani almeno che offrono Caronte o figure analoghe Oltre di quei pochi che conta la nota 175. p. 23 n'esistono altri ancora, parte editi, parte inediti. Fra questi ultimi merita il primo posto una sublime stoviglia ateniese spettante ai vasti tesori di S. M. il rè di Baviera; il qual monumento io cito soltanto per far vedere il pericolo che corre quegli che si serve di prove negative, essendochè in materia d'archeologia ogni giorno vengono alla luce altri oggetti, che non fanno valere più oggi quello che valeva ieri.

Noi per essere altrettanto corti quanto siamo stati lunghi finora trattandosi di mere discussioni monumentali, ci contentiamo di accennare soltanto le questioni che muove l'Autore intorno la origine, l'epoca dell'arrivo in Grecia, la natura ed indole di Caronte. Sono del genere negativo le sue dimostrazioni anche in questa parte della disquisizione. Non prova nulla che Omero ed Esiodo non additino Caronte; non prova nemmeno la più lodata circostanza che una delle più ricche classi d'autentici monumenti etruschi non ne mostra traccia veruna, dico gli specchj. La mistica sua natura, con cui comparisce nel quadro di Polignoto fà vedere chiaramente che non era argomento trattabile da ognuno. Non è vero intanto quello che sostiene l'Autore del Caronte, ch'esso non abbia relazione o più stretto legame con nessuna divinità greca, essendochè dai monumenti gli viene assegnato il preciso posto fra Dioniso ed Efesto; spettando a questo pel più chiaro e più semplice attributo del martello, a quello per tutto l'abito e carattere e per la sua frequente apparizione nel bacchico tiaso secondo vedremo. Dobbiamo creder perciò che niente sia men sicuro di quello che l'autore sostiene per manifesto, dicendo: *Nihilo tamen minus manifestum videtur, Charontem tam ante Hesiodum quam post Hesiodum genuinis ac propriis graecorum religionibus semper fuisse alienum. Enimvero apparet noster daemon inter deos daemonesque graecarum religionum imago prorsus solitaria et a ceteris disjuncta; nusquam colitur; nulli*

deo aut in sacris caeremoniis aut in mythis ad eas pertinentibus ita consociatur, ut eum cum religione numinis cuiuspiam arcte fuisse copulatum iure suspiceris. Etenim ne cum infernis quidem diis daemonibusve societate quadam sive stirpis communis sive sacrorum coniunctus videtur.

Non *orfico* è Caronte, secondo crede l'Autore, ma piuttosto di comune origine co' *Cabiri* ed altre divinità dei misterj, se ne pensi quello che si voglia pensare. Troppo è naturale però il generale silenzio che intorno di lui si conserva siccome pure intorno tanti altri riti sagrj, la di cui esistenza non negherà neppur uno che abbia letto Pausania soltanto. Quivi aveansi da cercare le origini di Caronte, non in Egitto, dove non si rincontra nessuna analogia di lui. L'inesattezza di Diodoro, il quale lo deduce di là, è troppo manifesta, troppo solenne; gli egiziani filologi non potranno scoprire nessuna radice egizia nel nome di Caronte, il quale con solenne bugia Diodoro (I,92) chiama egizio. Mi rimetto a quei valenti che conoscono a fondo le egiziane antichità. E poi se anche vi fosse qualche analogia, che monta? Crede egli, che anche quelle superficiali radici, le quali egli concede al greco Caronte, abbia potuto mettere nel sistema dei miti greci, nelle rappresentazioni monumentali, se era esotica pianta, se non avea la sua organica origine nella greca favola?

E dell'etrusco Caronte cosa diventa? L'autore dopo aver reso probabile: *Charontem portitorum haud ita antiquis temporibus in scenicum psychopompum atque daemonem laetiferum abiisse*, risponde così: *primum videtur consequi, artificibus etruscis in Charonte suo nominando ac fingendo non antiquum portitorem, sed scenicum illum atque saevum psychopompum esse observatum.* E' vero che la generale opinione si è dichiarata piuttosto in favore della più recente epoca, che di remota antichità, che si abbia da attribuire a quelle casse mortuarie, le quali presentano principalmente Caronte e demoni carontici; ma certo pure si è, che i ridetti monumenti hanno conservato piuttosto arcaici elementi d'antichissima arte, che introdotto cose nuove nei loro tante volte meschini e rozzi lavori. Stroppiate che siano anche le composizioni, che offrono le divinità infernali, tanto non si potrà negare, che le composizioni non si debbano a quegli artisti, che l'hanno eseguite sì malamente. Ma in generale è anche difficile che inventino cose nuove i poeti scenici, principalmente ove siano comici;

molto più probabile è quell'altro, che abbiano travestito gli arcaici personaggi di monumenti e di favole che erano dovute alla remota antichità comune tanto ai Greci quanto agli Etruschi.

ltro ora non ci resta che dire il nostro sentimento intorno le spiegazioni dei monumenti inediti che sono aggiunti alla dotta opera dell'Autore. La prima tavola porge Caronte accoppiato con donna bacchica sul rovescio del cratere vulcente, il quale si conserva nel R. Museo di Berlino. Egli è d' opinione che la donna bacchica si trovi in contrapposto con Caronte, il quale accenna il lugubre carattere della morte corporale, mentre la bacchica donna è simbolo della lustrazione e consolazione che provarono gli iniziati nei dionisiaci misterj. È probabile anzi che tutta la rappresentazione non faccia vedere altro che un bacchico tiaso, in cui Caronte comparisce in qualità di seguace di Bacco. E questa maniera di vedere trova appoggio nella rappresentazione dell'oxybaphon volcente, il quale ora si trova in Londra esposto fralle stoviglie dei sigg. Campanari. Quivi tu vedi Caronte barbato *itifallico* e del tutto nudo nel momento che brandisce il solenne suo martello sopra altro compagno a grosso ventre che stà caduto per terra, cercando appoggio col braccio sinistro, mentre fà gesto supplichevole con la mano destra. Chi vorrebbe prendere per mera satiresca rissa cotale rappresentazione, dev'essere avvertito, che sulla parte opposta corrisponde a maraviglia a Caronte la dea alata colla solita fiaccola, la quale da noi sempre fù osservata in compagnia del demone infernale sulle casse di Chiusi e Volterra. Essa si accosta a giovane assiso sopra scoglio, coperto di clamide, tenente nella destra la spada dentro la guaina. Si spieghi come si voglia la corona di cui è fregiato il capo del giovane guerriere, sempre si dovrà convenire, che ivi si tratta del riposo che guarentisce l'altro mondo; la lampadofora donna di pacifico aspetto pare che l'inviti a seguitarla in quelle fosche contrade, per cui ella stà per scorgerlo coll'accessa sua fiaccola.

Più grande analogia colle solite mortuarie rappresentanze delle volaterrane urne presenta il vaso di Bomarzo, il quale pure appartiene al ridetto R. Museo di Berlino. Su questo temiamo che abbia preso grandemente abbaglio, spiegando la rappresentazione del lato d'avanti separatamente da quella del rovescio. Tu vedi Caronte a capo della processione guardando dietro di sè verso il morto, che comparisce sul lato opposto sopra un carro.

Fra mezzo seguita il Caronte un uomo a cavallo, il quale rivolgendo il capo pare suoni un istrumento simile alla tuba, il di cui lugubre stridore era solito ad accompagnare le funebri pompe degli antichi Etruschi. Vien immediatamente dopo il cavallo una donna che porta cista da cui cade giù una lunga fascia ossia benda. Ora dice l'autore, il cavalcatore non può sonare la tuba, perchè quest'istrumento non tiensi in mano così come egli lo tiene: e si risponde, che non può tenerlo in altro modo uomo che rivolga il capo indietro. Ammette poi la poco fondata supposizione, che essa donna cistofora appoggi la destra sulla coda del cavallo per dare con siffatto mimo l'ultimo addio al defunto, quando il suo gesto non esprime altro che una chiamata o altro cenno, essendochè la mano non arriva e non può arrivare per niente al cavallo secondo l'intenzione dell'artista, che ha voluto esprimere tutt'altra cosa. È vero che la direzione del morto sul lato opposto è contraria a quella della pompa funebre del lato d'avanti, ma ivi conveniva consultare l'altra copia della medesima rappresentazione, vale a dire il vaso romano già depositato presso l'Instituto, dove il carro coi due muli che portano il defunto, il quale è tutto involto di panni, seguita la medesima direzione che le figure dell'altro lato. La donna peraltro manca affatto e cotale mancanza fà vedere che la sua intervenzione era di minore importanza per l'insieme del quadro. Non vediamo perciò nel nostro vaso nient'altro che una di quelle tanto frequenti processioni funebri, in cui il morto comparisce sopra il carro di lugubre servizio, guidato da Caronte e seguito da quei che gli faceano compagnia durante la vita (1). L'autore pel contrario, secondo un sistema teorico da lui abbracciato, vede nella rappresentazione del lato d'avanti col Caronte il passaggio che fa l'anima del defunto sotto il sembiante di veloce cavalliere, mentre il lato opposto gli ritrae la sorte del corpo, chiudendo egli la sua disquisizione coi seguenti termini.,, *Itaque, licet in utroque argumento nihil aliud quam extrema sortis humanae momenta significata sunt, tamen alterum ad decessum animae, alterum ad corporis interitum vide-*

(1) Cf. Gori I, CLXXIX dove rincontri il cavalcatore con frigio berretto tale quale lo esibisce il nostro vaso e pure tibicine; nella qual funzione noi troviamo l'uomo a cavallo sul monumento in discorso.

tur esse referendum; atque apparet artificem in hoc modo perfecisse, ut animae conditionem argumento symbolico, corporis naturali exprimeret.

Avendo noi ora terminata l'analisi dell'erudito lavoro del sig. Ambrosch, il quale contribuirà molto alla cognizione più precisa di sì astruso argomento, ci sia lecito di riassumere in poche parole i risultati principali delle proprie nostre ricerche, mettendoli in confronto con quei del nostro autore, alle cui sollecitudini peraltro è dovuto il motivo e la materia di tutta la illustrazione ch' egli raccolse con molta cura per via della ricca sua erudizione.

1. Non Caronte solo, ma anche i seguaci di Caronte e Plutone stesso portano per caratteristica insegna il martello.

2. Il martello non è il solo attributo di Caronte.

3. Caronte ha la sua sede ed origine nel misterioso culto dei Cabiri, di cui egli porta il solenne simbolo cioè il martello.

Chiudiamo questo nostro rapporto con una generale osservazione, la quale non abbiamo potuto far a meno di stabilire intorno l'attributo che dagli artisti moderni si concede a Plutone, vale a dire la furca. Non ben si apponea il sig. cav. Gerhard affermando che l'arte antica non conoscesse affatto l'attributo della biccspite furca, che si vede nella mano del Plutone di Raffaello e di altri. (Neuerworbene antike Bildwerke des Königl. Museums in Berlin p. 53.). L'abbiamo verificato noi nelle mani di Caronte, ed è probabile che l'abbia tenuto in mano anche lo stesso rè dell'inferno. Ora domando, se non è probabile che siffatto attributo dell' arte moderna derivi da qualche monumento antico scomparso dal tempo di Raffaello e prima? I cinquecentisti alle volte sono stati assai sagaci di profittare delle antiche rappresentanze e degli antichi costumi di recondita erudizione che in esse si ritrovano. La perfetta rassomiglianza del Caronte nell' univerzal Giudizio di Michel-Angelo con quello degli etruschi sepolcri è stata rilevata con savio avviso dal sig. Platner, e se la nostra conghiettura, secondo cui simili analogie derivano dalla conoscenza di monumenti ormai per sempre perduti, non è priva d'ogni fondamento, c'è pure speranza, che sene ritrovi col tempo altro simile, che ci rechi nuovi insegnamenti, di cui in realtà abbiamo bisogno più che per qualunque altra cosa per istabilire perfetta la dottrina sul Caronte.

E. Braun.

INDICE DELLE MATERIE

SECONDO E TERZO FASCICOLO.

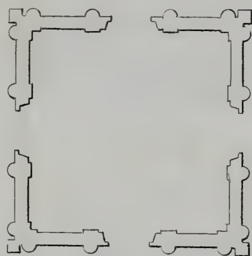
I. MONUMENTI.

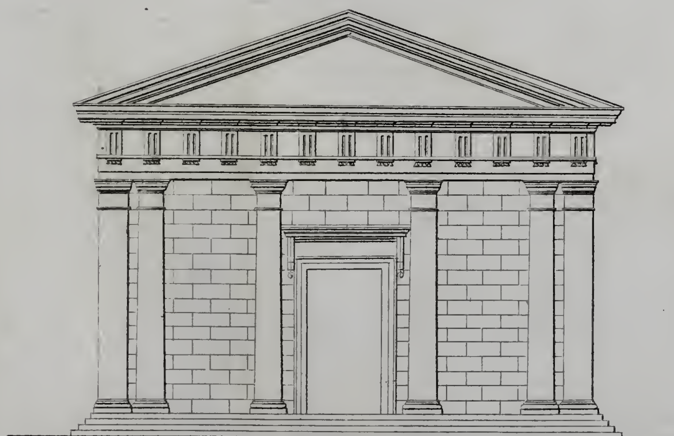
II. LETTERATURA.

TAVOLE D'AGGIUNTA.

NIHIL OBSTAT. – *Ant. Nibby Cens. Philolog.*
IMPRIMATUR. – *Fr. Ang. V. Modena O. P. S. P. A. Mag. Soc.*
IMPRIMATUR. – *A. Piatti Patriarcha Antiochenus Vicesg.*

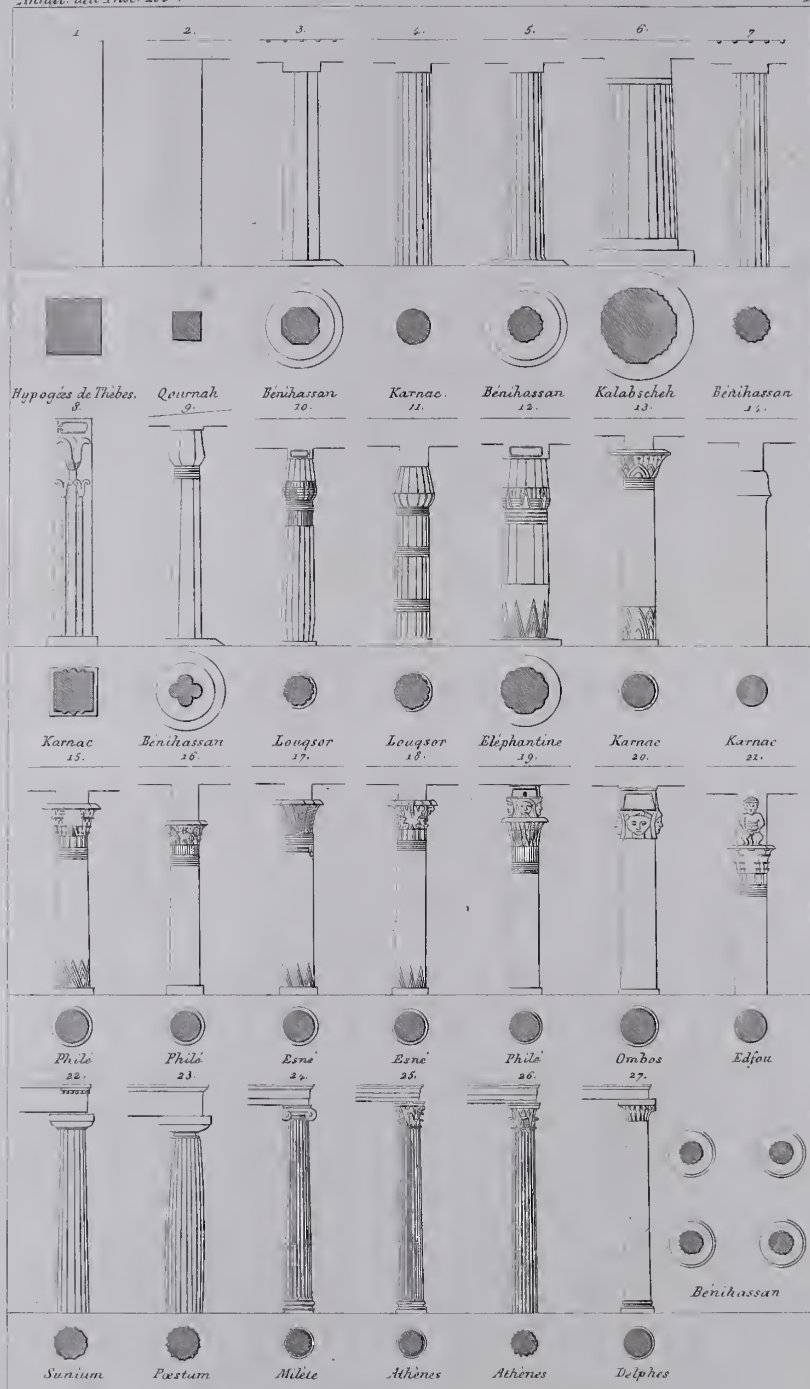


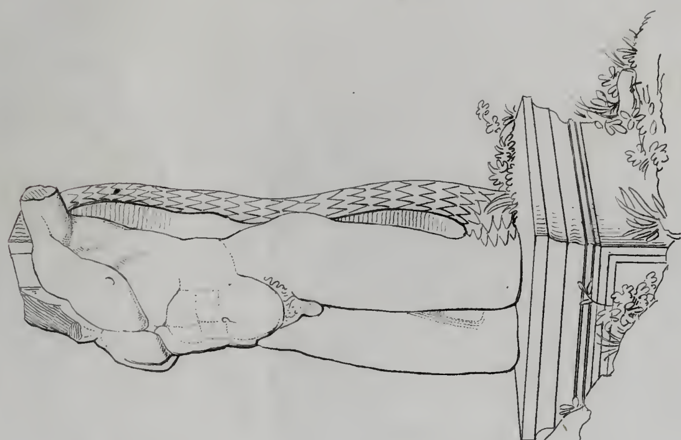


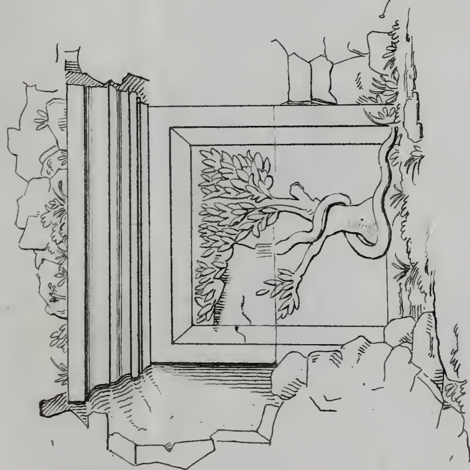


Tempio di Giano Quadrifronte


IMP·NERVA CAESAR·A


1.
2.
3.
4.
5.
6.
7
Hypogées de Thèbes.
Qournah
Bénihassan
Karnac.
Bénihassan
Kalabscheh
Bénihassan
8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.
Karnac
Bénihassan
Louqsor
Louqsor
Eléphantine
Karnac
Karnac
15.
16.
17.
18.
19.
20.
21.
Philé
Philé
Esné
Esné
Philé
Ombos
Edfou
22.
23.
24.
25.
26.
27.
Bénihassan
Sunium
Pœstum
Milète
Athènes
Athènes
Delphes











1

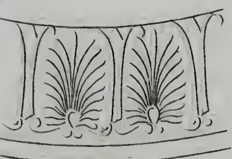


4





2

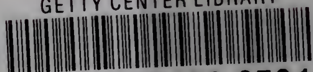


5



3




GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00458 3791